Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XXIV

Botticelli

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1903

Botticelli

Von

Ernst Steinmann

Mit 91 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen

Zweite Auflage



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1903

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Vorwort.

Sie ruht nun schon lange in der kleinen Hauskapelle zu Antella, und alles, was einst ihr eigen war und ihren Freunden mit gehörte, ist seit Jahren fremder Besitz. Aber sie ist nicht vergessen. Für manchen der Alten aus dem reichen Kreise, der sie umgab, bedeutet der Name, Emilia Peruzzi, die teuerste Erinnerung des Lebens, und die Jüngeren haben längst erfahren, wie wenige Menschen ihr gleichen und schließen sich in Gedanken fester an sie an. Und wenn sie einmal alle dahingegangen sein werden, die aus ihren immer vollen Händen die höchsten Lebensgüter empfangen haben, wenn sich niemand mehr ihrer edlen Züge und des Wohllautes ihrer lebendigen Sprache erinnern wird, dann wird sich das Volk ihres Gedächtnisses bemächtigen. Denn sie verdient, mit Vittoria Colonna unter den edelsten Frauen Italiens genannt zu werden.

Dies Buch ist in Antella geschrieben und in der Einsamkeit der Weingärten und Olivenhaine erdacht, die ihre Villa und die rosenumkränzte Terrasse umgaben mit dem herrlichen Blick auf die schönste toskanische Landschaft, auf Florenz, die Domkuppel und den Campanile. An einem Weihnachtstage, als sie in tiefes Sinnen verloren am Kaminfeuer saß, habe ich das Manuskript in ihre Hände gelegt, und ihr Dank ist der Segen gewesen, der dies Erstlingswerk geleitet hat.

Die Verlagsanstalt bat mich, auch diesmal die Dedikation: Donna Emilia Peruzzi in memoriam im Druck auf wenige Geschenk-Exemplare zu beschränken, da bei den Künstlermonographien Dedicationen nicht üblich sind; aber sie gestattete mir, dem Bande diese Worte dankbarer Erinnerung voranzusetzen. Zu einer Umarbeitung konnte ich mich nicht entschließen; ich hätte das Denkmal einer Freundschaft zerstören müssen. Aber es wurden im einzelnen zahlreiche Verbesserungen vorgenommen, und die Resultate der jüngsten, besonders eifrigen Botticelli-Forschung berücksichtigt; die Abbildungen wurden gesichtet und ergänzt und in der Bibliographie die größte Vollständigkeit angestrebt. So wurde der Charakter des Büchleins erhalten, das vielleicht durch poetischen Gehalt ersetzen wird, was ihm an Reife des Urteils gebricht.

Rom, im Juli 1903.

E. St.

Inhalt.



Abb. 1. Selbstporträt Botticellis.
Aus der Bestrafung der Rotte Korah in der Sixtinischen Kapelle. Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom.
(Zu Seite 3.)

Sandro Botticelli.

I.

Unter den zahlreichen Bildnissen, in welchen die ältere und neuere Forschung Sandro Botticellis Züge zu entdecken glaubte, ist jener Mann in rotem Mantel und schwarzer Kappe in der Brancaccikapelle zu Florenz, der als der äußerste unter den Zuschauern an Filippino Lippis Kreuzigung Petri teilnimmt, durch Vasaris Zeugnis urkundlich am besten beglaubigt. Aber der scharfe Profilkopf, in welchem der Schüler pietätvoll die Züge des Meisters festhielt, hat durch die zerstörende Hand der Jahrhunderte so arg gelitten, daß er heute fast abstoßend wirkt und den dringenden Wunsch nach einem anderen Bilde erweckt, das Botticellis Gestalt und Antlitz treuer und lebendiger bewahrt hat. Vielleicht erfüllt das Selbstporträt des Künstlers in der Sixtinischen Kapelle zu Rom am ersten solche Erwartung und entspricht überdies am meisten dem Bilde, das sich die Phantasie von ihm geschaffen hat. Auf dem Fresko „Die Bestrafung der Rotte Korah“ sehen wir den Meister in der Vollkraft künstlerischen Schaffens; er ist nur wenig älter als auf dem Tafelbilde im Berliner Museum, in dem man ebenfalls ein Selbstporträt erkennen darf. Der jugendliche Künstler erscheint in einfach schwarzer Malertracht, mitten zwischen den in Sammet und Scharlach gekleideten Kirchenfürsten, die sein bedeutungsvolles Fresko zieren (Abb. 1). Unter der dunklen Kappe quillt das schlichte braune Haar weit über die Stirn hervor, der Kopf ist ein wenig nach vorn gebeugt, und die Augen blicken scharf zur Seite, als böte sich ihnen ein besonderes Schauspiel dar. Die regelmäßigen Linien, der edelgeformte Mund, die klugen, etwas schwermütig blickenden Augen verleihen dieser Physiognomie denselben gewinnenden Zauber, denselben melancholischen Reiz, der uns in den vielen Porträts des jugendlichen Raffael so sehr entzückt.

Immerhin gibt ein solches Bildnis hochwillkommene Aufschlüsse über den Charakter eines Mannes, der unsere ganze Teilnahme in Anspruch nimmt, von dessen köstlich ausgefülltem Leben so viele Meisterwerke zeugen und dessen äußeren Verlauf wir doch nur mühsam an den unzuverlässigen Nachrichten Vasaris, an der Hand kategorisch kurzer Angaben eines Anonymus und einiger weniger Dokumente verfolgen können. Die sorglose Heiterkeit einer echten Künstlerseele mag sich uns aus diesen Zügen mitteilen; es kündet sich aber auch jetzt schon jener merkwürdige Hang zum Träumen an, der dem Italiener sonst so unbekannt ist, daß ihm selbst in der Sprache der Ausdruck dafür fehlt, und der bei Botticelli in späteren Jahren so mächtig wurde, daß er den genialen Künstler die Sorge um die irdischen Dinge völlig vergessen ließ.

Das Schicksal hat den Sohn Mariano Filippepis niemals über die engen Grenzen bescheiden bürgerlicher Verhältnisse hinausgehoben; die Tage Raffaels und Michelangelos waren noch nicht gekommen, wo die Künstler mit den ersten Männern ihrer Zeit auf den Höhen des Lebens wandelten. Mußte sich doch Alessandro oder kürzer Sandro Botticelli noch in späteren Jahren einmal von einem erzürnten Freunde sagen lassen, daß er nichts gelernt habe, kaum zu lesen verstehe und sich sein Leben lang vergeblich abmühen werde, den Dante zu kommentieren. Wer hätte auch eines Lohgerbers Kind,

den jüngsten von vier Söhnen, mit den reichen Geistesschätzen Italiens vertraut gemacht, wer hätte ihn methodisch in die vornehme humanistische Bildung einführen sollen, deren Wesen er doch in seinen köstlichsten Schöpfungen mit wunderbarer künstlerischer Intuition zum Ausdruck brachte?

Der Knabe hatte im Jahre 1444 das Licht der Welt erblickt; er war in früher Jugend nicht weniger ungern zur Schule gegangen wie fast alle seine Brüder in der Kunst bis auf den großen Michelangelo. Lesen und Schreiben wurden ihm je länger desto mehr zur Qual, und als der mit seinen Gedanken immer abschweifende Knabe in keiner Schule mehr vorwärts kam, gab ihn der verzweifelte Vater endlich zu einem Goldschmied in die Schule. Aber der kleine Sandro wollte Maler werden, und erst als man ihn zu Fra Filippo del Carmine in die Lehre getan, war sein ruheloser Geist befriedigt. Er widmete sich mit ganzer Seele der neuen Kunst, erwarb sich dadurch seines berühmten Meisters Zuneigung und hatte es, wie Vasari erzählt, bald viel weiter gebracht, als man jemals von ihm erwartet hätte. Als frühestes Denkmal aus jenen Jugendtagen, als Botticelli noch unselbständig in Fra Filippos Werkstatt arbeitete, gilt heute eine kleine, leider arg zerstörte, thronende Madonna im Oratorium di Santa Maria al Vannella bei Settignano.

Übrigens hat die gemütvolle Art des in Kunst und Leben gleich frohsinnigen Fra Filippo die reiche Phantasie des jungen Sandro keineswegs völlig ausgefüllt. Die kraftvollen Züge Verrocchios finden wir in seinen früheren Madonnenbildern ausgeprägt; und in der männlich schönen „Fortezza“ (Abb. 2) in den Uffizien, der ersten selbständigen Arbeit, die Vasari erwähnt, verstand er es aufs beste, sich dem Stil der Brüder Pollajuolo anzupassen, welche für das Handelsgericht in Florenz die sechs übrigen Kardinaltugenden malten.



Abb. 2. Fortezza. Florenz. Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz. (Zu Seite 4.)

Die prächtig erhaltene Allegorie der Tapferkeit thront, in reiche kriegerische Gewänder gehüllt, mit beiden Händen das schimmernde Scepter haltend, auf hochlehnigem Sessel. Das herrliche Weib hat nichts mehr von der herben Strenge, in welche die ältere Kunst diese vielfach verbreiteten allegorischen Darstellungen kleidete, auch keins jener ungefügen Attribute ihrer Kraft, eines erlegten Löwen oder einer Keule, die sie drohend emporhält; aber es geht ein wunderbarer Rhythmus durch die mächtigen Glieder der kriegerischen Gestalt, in deren menschlich schönen Zügen neben allen fremden Einflüssen doch schon die Eigenart Botticellis sich geltend macht in der Grazie der Bewegung und in dem träumerischen Blick des leicht gesenkten Auges.

Die beiden kleinen Judithbilder in den Uffizien, welche einst das Studio der berüchtigten Bianca Capello zierten, und der heilige Sebastian in Berlin gehören ebenfalls noch der Zeit an, in welcher Botticelli fremde Einflüsse bald von der einen, bald von der anderen Seite in sich aufnahm. „Judith heimkehrend nach vollbrachter Tat“



Abb. 3. Judith von der Ermordung des Holofernes zurückkehrend. Florenz. Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz. (Zu Seite 5.)

(Abb. 3) ist ein Bildchen von bezaubernder Naivetät, wohlerhalten und überdies von einer wunderbar zarten Färbung. In der Rechten das Schwert, in der Linken den Ölzweig tragend, kehrt die siegreiche Heldin erhobenen Hauptes, eiligen Schrittes in das Lager ihres Volkes zurück. Eine leise Wehmut spricht aus ihrem jugendschönen, stark an Verrocchio erinnernden Antlitz, während die mit fliegender Hast ausschreitende Dienerin das Haupt des getöteten Feindes in irdener Schüssel mit einem Gleichmut auf dem Kopfe trägt, als wenn es ein Fruchtkorb oder ein Wasserkrug wäre. Sie hat sogar als gute Haushälterin nicht vergessen, die leeren Fiaschi mitzunehmen, welche der Ermordete ausgetrunken hat. Das zweite Bild (Abb. 4), in düsteren, volltönenden Farben gemalt, schildert die Auffindung des toten Holofernes durch seine Krieger und erweckt vor allem deswegen unser Interesse, weil Botticelli sich hier zum erstenmal, wenn auch in kleinen Verhältnissen, an eine größere Komposition gewagt hat. Gewiß hat er die Schwierigkeiten, welche eine gefällige Anordnung, eine weise Unterordnung des Nebensächlichen unter ein Hauptmoment verursachen mußten, keineswegs überwunden, aber der packende Ausdruck, den Schmerz, Entsetzen, Mitleid, Rachegefühl in den gedrängten Physionomien der Krieger gefunden haben, erregt Bewunderung.

Der heilige Sebastian (Abb. 5), welcher wahrscheinlich im Jahre 1473 für Santa Maria Maggiore in Florenz gemalt wurde, steht in der Modellierung des nackten Körpers



Abb. 4. Auffindung des Holofernes. Florenz. Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz. (Zu Seite 5.)

so stark unter dem Einfluß des Antonio Pollajuolo, daß er einmal sogar seinen Namen getragen hat; in dem lockenumschatteten, schwermütigen Jünglingskopf fühlt man sich dagegen an Verrocchios ausdrucksvolle Knabenköpfe erinnert. Jedenfalls aber hat Botticelli in diesem Jugendwerk die Naturwahrheit der Schönheit zum Opfer gebracht, denn von den Schmerzen, welche die tödlichen Pfeile ihm verursachen, ist in Antlitz und Gebärden des Heiligen nichts zu lesen, als ein letzter holdverklärter Widerschein.

Früheren Ursprungs noch, als die Fortitudo, die Judithbilder und der heilige Sebastian des Meisters, sind einige Madonnenbilder, in denen sich der Prozeß seines allmählichen Freiwerdens von fremden Einflüssen am deutlichsten verfolgen läßt. Teilt doch Botticelli mit Leonardo, Raffael und Michelangelo die Eigentümlichkeit, daß das Madonnenbild einen der Hauptcharakterzüge seiner Kunst enthüllt; ja wir dürfen sagen, daß er in der Schilderung des innigen Verhältnisses der Maria zu ihrem Kinde mehr als irgendwo sonst persönliches Empfinden, unendlichen Gedankenreichtum und frisch gestaltende Schöpferkraft offenbart.

Neben der vielseitigen ästhetischen Würdigung, welche die Kunst der Renaissance erfahren hat, ist ein anderes, bedeutsames Stück ihres Wesens vernachlässigt worden. Daß die Kunst als Priesterin der Religion so groß geworden ist, die, die mit heiligen Händen das Bild des Göttlichen auf die Erde trug, ist niemals nachdrücklich genug betont worden. Und doch war das Heiligen- und Madonnenbild durch mehr als tausend Jahre ein unerschöpfliches Thema der künstlerischen Gestaltung, ein beredtes Zeugnis für das mächtige Bedürfnis der Menschheit, das Übersinnliche sinnlich zu gestalten. Und weil die ewige Weiblichkeit der Maria die Herzen der Gläubigen mächtiger anzog als der ernste Typus des leidenden Erlösers, als Gottvaters unfaßbare Erscheinung, so ist es vor allem das Madonnenbild gewesen, welches Legionen von Künstlern aller Zeiten bald menschlicher bald göttlicher zu gestalten versuchten, und gerade die größten Meister der Renaissance, sogar der herbe Michelangelo, haben die ganze Kraft ihres Genius auf dies ewig alte Thema verwandt, das Raffael in jener strahlenden Vision, die wir die Sixtinische Madonna nennen, zur höchsten, herrlichsten Vollendung führte.

Der Umstand, daß Botticelli nur ein einziges seiner zahllosen Tafelbilder mit Namen und Jahreszahl bezeichnet hat, mag unsere Achtung vor der unbewußten Größe seiner Künstlernatur erhöhen; allein die chronologische Anordnung seiner Werke hat er durch den freiwilligen Verzicht auf allen Nachruhm wesentlich erschwert. Der mächtige Einfluß, welchen Fra Filippo noch in den Madonnenbildern im Palazzo Corsini (Abb. 6), im Spital der Innocenti in Florenz (Abb. 7), in der Madonna auf Wolken in den Uffizien (Abb. 8) und in dem Marienbildchen in der Galerie San-



Abb. 5. Der heilige Sebastian.
Berlin. Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl, München.
(Zu Seite 5.)

giorgi in Rom*) (Abb. 9) auf den jungen Sandro ausübt, läßt uns die Erstlingswerke erraten. Im Madonnenbild der Innocenti folgte der Schüler in der Anordnung dem berühmten Gemälde seines Meisters in den Uffizien. Das Christkind, welches von Engelhänden zu der im Profil dargestellten Mutter emporgehoben wird, ist das beidemal wiederkehrende Motiv; aber wenn sich schon hier in der Zeichnung der Hände, in der Bildung der liebreizenden Kinderköpfe der Jünger dem Meister überlegen zeigt, so hat er vor allem in der menschlich schönen Auffassung der Gottesmutter die Richtung an-



Abb. 6. Madonna. Florenz. Palazzo Corsini.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 7.)

gebeutet, die er später bewußt oder unbewußt in seinen Marienbildern mit Nachdruck verfolgt hat. Die Madonna hat die gefalteten Hände nicht mehr anbetend zu dem Kinde erhoben; wenn auch zagend, als fürchte sie, das Heilige zu berühren, hat sie den Knaben umfaßt, eins der ersten anmutigen Jesuskinder, welche die Kunst geschaffen hat.

Das Schulbild der Madonna im Louvre (Abb. 10), das Marienbild im Museo Poldi-Pezzoli (Abb. 11) zu Mailand setzen diese Stimmung fort, verraten beide noch die be-

*) Das Gemälde tauchte zuerst im Frühjahr 1902 in Rom bei der Versteigerung der Sammlung Guidi auf, wurde aber nicht verkauft.

zaubernde jugendliche Befangenheit und lassen wiederum erkennen, wie eigenartig und innerlich Botticelli seine Aufgabe erfaßt hat. Der Knabe verlangt immer dringender die Zärtlichkeit der Mutter, und Maria lernt es immer mehr, die Scheu vor dem Göttlichen überwindend, dem Kinde die reine Glut ihrer Liebe zu offenbaren. Aber von all den süßen Freuden heimlichen Mutterglückes weiß sie nichts; ein ahnungsvolles Vorgefühl kommenden Wehs umschattet ihre Seele, und in stummem Schmerz hat sie im Mailänder Bilde den Blick auf Dornenkranz und Nägel gerichtet, welche das Kindlein ahnungslos und spielend in den Händen hält.



Abb. 7. Madonna. Florenz. Spital der Innocenti.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari, Florenz (Zu Seite 7.)

Die derbere Auffassung Verrocchios im Gegensatz zu der zarteren Empfindung Fra Filippos offenbart sich in einer Gruppe von Madonnenbildern, die der Künstler ebenfalls in jüngeren Jahren schuf, wo er schwankend bald dem einen, bald dem anderen seiner Lehrmeister größeren oder geringeren Einfluß auf seine Werke gestattete. In den Madonnenbildern in den Uffizien zu Florenz (Abb. 12 u. 13), bei Mrs. Gardener in Boston (Abb. 14), im Nationalmuseum in Neapel (Abb. 15), um nur die besten zu nennen, behält Botticelli zwar das keineswegs sonderlich geschickte Kompositionsschema des Fra Filippo bei, aber in der Bildung der Gesichtstypen der Mutter, des Kindes und der Engel ist er hier rückhaltlos dem Verrocchio gefolgt; verließ doch Fra Filippo schon im Jahre 1466



Abb. 8. Madonna in Wolken. Florenz. Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari, Florenz.
(Zu Seite 7.)

Florenz für immer, um im Chor von Spoleto die Himmelfahrt Mariä zu malen. Wird da nicht sein neunzehnjähriger Gehilfe einen anderen Leitstern gesucht haben, um seinem Genius die rechte Bahn zu weisen? In der Tat sind die hohe Stirn, die schweren Augenlider, die mächtig gewölbten Brauen, der breite Nasenrücken, wie sie diese ganze Gruppe der Madonnen Botticellis zeigt, zugleich charakteristische Merkmale der ernsten Frauengestalten Verrocchios, dessen treuherzig derbe Kinder mit den prächtigen Ringellocken der Schüler Fra Filippos ebenso nachzubilden versuchte. Hat sich aber Botticelli vom Einfluß eines so bedeutenden Mannes, wie es Verrocchio gewesen, ohne weiteres freimachen können? Gewiß nicht! Das Madonnenbild in Neapel verrät in der reichen Fältelung des gürtellosen Gewandes, des blendend weißen Schleiertuches, im seelenvollen Ausdruck der Maria die Reife eines völlig selbständigen Künstlers, und doch gibt sich

der mächtige Einfluß Verrocchios deutlich in der reizenden Landschaft kund, die den Hintergrund des Bildes ausfüllt.

Merkwürdiger noch äußert sich der Kampf der erlernten Formensprache mit dem eigenen immer stärker erwachenden Gefühlsleben in der Madonna, die aus der Sammlung des Fürsten Chigi nach Boston gelangte, einer der eigenartigsten und liebreizendsten Mariengestalten aus Botticellis jüngeren Jahren. Ein lockiger mit frischem Grün bekränzter Knabe bietet der Mutter und dem Kinde eine Schüssel mit Trauben und Ähren dar, die der Kleine, bequem im Schoß der Mutter ruhende Jesus freundlich segnet, während Maria der Ähren eine erfaßt hat. Brot und Wein, das Symbol des Todesopfers Christi, welches Maria willig annimmt, zu welchen das Christkind segnend seine Zusage gibt — wer hätte je einen so ernsten Gedanken in eine so anmutige Form gekleidet?

Während in den Kindertypen Verrocchios Einfluß unverkennbar ist, während in der Maria Fra Filippos naives Madonnenideal anklingt, ist die Erfindung ebenso originell wie die Stimmung geheimnisvoll, ernst und Gedanken anregend. Hat der Künstler in dieser seltsam ergreifenden Schöpfung den entscheidenden Moment im Seelenleben der



Abb. 9. Madonna. Rom. Galerie Sangiorgi. (Zu Seite 8.)

Maria und ihres Kindes zum Ausdruck bringen wollen, in dem es galt, das Verhängnis anzunehmen oder zu verleugnen?

Unverkennbare Spuren der charaktervollen Kunst von Leonardos großem Lehrer



Abb. 10. Madonna. Paris. Louvre. Schulbild. (Zu Seite 8.)

finden sich endlich auch noch in dem arg übermalten Madonnenbilde in der Florentiner Akademie (Abb. 16), wo in der Durchbildung der Charaktere, in Komposition und Perspektive der Schüler sich zum erstenmal als Meister offenbart. Das Bild ist eine jener

„heiligen Konversationen", wie sie das Quattrocento liebte; die thronende Gottesmutter hat männliche und weibliche Heilige um sich versammelt, und vor den Stufen des Thrones knieen in anbetender Haltung die Schutzheiligen des Hauses Medici, SS. Cosmas und Damianus.

Die reinste Verkörperung des Madonnenideals seiner jüngeren Jahre aber hat Botticelli in der Madonna des Magnificats in den Uffizien (Abb. 17) niedergelegt; es ist das berühmteste seiner Andachtsbilder überhaupt, das immer stumme Bewunderer um



Abb. 11. Madonna. Mailand. Museo Poldi-Pezzoli. (Zu Seite 8.)

sich versammelt. Von Fra Filippo, von Verrocchio findet sich nichts mehr in diesem Bilde, in dem sich Botticellis Genius so reich an innerem Gehalt, so glänzend in Form und Farbe offenbart hat. Maria und ihr Kind sind nicht mehr überirdische Wesen, welche Gebete gnädig entgegennehmen; sie sind Menschen geworden, Menschen edelster Abstammung, von vollendeter Schönheit des Leibes und der Seele, aber gerade darum Fremdlinge unter ihren Brüdern. Sind nicht die Engelscharen (Abb. 18), die sich den beiden in holder Neugier nahen, die menschgewordene Gottheit zu schauen, der Magd des Herrn in Demut zu dienen, die Himmelskönigin zu krönen, allein berechtigt, sich dem Heiligen zu nahen? Hat doch erst Botticellis Kunst diese rührend schönen Wesen

geschaffen, die so sinnig und innig, so voll sehnsuchtsvoller Hingabe und zarter Zurückhaltung der Madonna ihre Dienste weihen. Auch in der Technik ist dies Bild allen früheren Leistungen überlegen; man meint, der Künstler habe die bevorzugte Temperatechnik aufgegeben, so prächtig schimmern die blauen und roten Farben, so durchsichtig glänzen die Fleischteile, so zart sind die einzelnen Töne verschmolzen. Gewiß, der Künstler selbst scheint an diesem Gemälde besonders Gefallen gefunden zu haben, darum verwandte er, der alten Gewohnheiten der Goldschmiedekunst eingedenk, so große Sorgfalt auf die langen goldenen Locken der Madonna und der Engel, auf die feingemusterten Stoffe, auf die zierlichen Goldsäume, das bunte Kopftuch und den feinen, durchsichtigen Schleier der Jungfrau.

Bezeichnet das Magnificat in den Uffizien den Höhepunkt dessen, was der gereifte Künstler in seinen besten Jahren in der Schilderung des intimen Marienlebens geleistet hat, so ist das Madonnenbild mit Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten im Berliner Museum (Abb. 19), welches einst die Cappella Bardi in Santo Spirito schmückte, vielleicht das erste Altarbild gewesen, in welchem er seine ureigene, von jedem fremden Einfluß befreite Kraft an eine große Aufgabe wagen konnte. Natur und Kunst schufen ein Paradies auf Erden, der Mutter Gottes und den ernsten Heiligen, die ihren Thron bewachen sollten, eine würdige Stätte zu bereiten. Eine Palmenlaube wölbt sich über dem Haupt der Jungfrau, Oliven und Zypressen erheben sich über den Thronwächtern



Abb. 12. Madonna. Florenz. Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari, Florenz. (Zu Seite 9.)



Abb. 18. Madonna. Florenz. Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari, Florenz. (Zu Seite 9.)

und rings duftet es von Rosen und Lilien und unzähligen Blumen, die den Boden bedecken. Maria ernst, schön und gedankenvoll, ist im Begriff, das ungeduldig verlangende Kind zu stillen, aber das Gefühl ihrer Würde drängt die Affekte der Mutter zurück. Die beiden Johannes, Gestalten voll herben Charakters und harter Lebenserfahrung, meinen, sie müßten ihr Recht beweisen, an den Stufen dieses Thrones erscheinen zu dürfen; darum weist der eine mit der Hand auf die Schriftrolle des Agnus Dei und der andere hält das geöffnete Buch, die erhobene Feder, als wäre er noch beschäftigt, sein Evangelium von der Liebe niederzuschreiben. Als Andachtsbild hat Botticelli selbst in späteren Jahren kein Gemälde wieder geschaffen, das die Seele so ruhig stimmt, so freundlich die irdisch gerichteten Sinne zum Himmlischen hinüberlenkt, als die Madonna der Palmen, die wir im Geist in eine der dämmernden Seitenkapellen von Santo Spirito zurückversetzen müssen, um ihre Wirkung völlig zu begreifen.

Welch ungestüme Bewegung, welch eine verhaltene Leidenschaft offenbart dagegen die Himmelfahrt Mariä, einst in der Kirche von San Marco, heute in der Akademie von Florenz! (Abb. 20.) Aus manchen Einzelheiten erkennen wir, daß dies Gemälde gleichzeitig mit dem Madonnenbilde in Berlin noch vor der Romfahrt des Künstlers im Jahre 1481 entstanden ist. Die Zeichnung der Hauptgruppe erinnert an Fra Filippos Krönung der Maria im Dom von Spoleto, die Farben haben noch nicht die



Abb. 14. Madonna. Boston. Mrs. J. L. Gardner.
(Zu Seite 9.)

tiefe Glut wie z. B. in der thronenden Maria, gleichfalls in der Akademie, aber auch nicht jene kalte und trübe Färbung wie die Verkündigung in den Uffizien, ein Bild aus Botticellis letzter Zeit. Überdies ist der obere Teil des Gemäldes, an eine alte Tradition sich anlehnend, noch auf Goldgrund gemalt, während sich Botticelli in den unten auf grüner Wiese erscheinenden Heiligengestalten noch nicht so deutlich als Meister der Perspektive offenbart, als welchen seine Zeitgenossen ihn rühmten. Aber wie klar ist schon

hier der Charakter jedes der vier Männer erfaßt: der mächtig erregte Evangelist der Liebe, der behaglich schreibende Augustin, der heilige Hieronymus, der mit dem Blick unaussprechlicher Sehnsucht die Vision erschaut, und endlich St. Eligius, der Schutzpatron der Schmiede, ein ehrwürdiger Sanguiniker! Man findet in diesen vier Männern die vier Temperamente wieder, und ein jeder von ihnen nimmt an dem großen himmlischen Ereignis in der Weise teil, wie es seinem Naturell entspricht. In blau und rotem Cherubimkranze erscheinen oben Gottvater und die Jungfrau, beide von der Flamme heiligster Begeisterung verzehrt. Maria ganz Demut und Dankbarkeit im Empfangen



Abb. 15. Madonna. Neapel. Museum. (Zu Seite 9.)

der Himmelskrone, Gottvater mit fast heftiger Gebärde, sie ihr aufs Haupt setzend. Die Glut ihrer Begeisterung hat sich auch den Engeln mitgeteilt, die in unaufhaltsam vorwärts drängendem Reigen die Mittelgruppe umringen. Sie flattern und springen, sie tanzen und fliegen in mächtigem Jubel durch die Lüfte. Nichts vermag den stürmischen Flug ihrer Bewegung zu hemmen, der Himmel scheint ganz von ihnen erfüllt, und die, welche am Reigen nicht teilnehmen, schütten unzählige Rosen zu den Füßen der Himmelskönigin aus.

Bei der Schilderung eines Künstlerlebens, das in der Stille verlief und von äußeren Erfolgen niemals den ihm gebührenden Anteil erhielt, das aber innerlich wunderbar klar und folgerichtig sich entwickelte, unendlich reich und fruchtbar sich gestaltete, wird



Abb. 16. Madonna mit Heiligen. Florenz. Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz. (Zu Seite 12.)

man den wenigen überlieferten historischen Daten geringe Aufmerksamkeit schenken, aber den psychologischen Prozeß des verborgenen Werdens, Blühens und Absterbens mit Teilnahme verfolgen. Es sagt uns nur wenig, wenn wir hören, daß Botticelli im Oktober 1482 mit Domencio Ghirlandajo zusammen die Ausmalung der Sala dell' Udienza im Palazzo Pubblico übertragen wurde, daß seine Kunst zusammen mit demselben Meister im Jahre 1491 für den Mosaikschmuck der Zenobiuskapelle des Florentiner Doms in Anspruch genommen werden sollte, da er beide Arbeiten niemals ausgeführt zu haben scheint; aber wir verfolgen mit Spannung die Phasen seiner inneren Entwicklung, und wir fragen erwartungsvoll: wie wird sich das Hauptthema seiner episodenreichen Kunst, das Madonnenbild, im erregten Kampf entgegengesetzter Geistesströmungen, dessen Schauplatz Florenz am Ausgang des Quattrocento war, weiterentwickeln und endlich abschließend gestalten?

Es ist Tatsache, daß die glänzendste Epoche der Regierung des Magnifico, eben weil sie in der Antike ihre Ideale suchte und fand, der religiösen Kunst wenig förderlich gewesen ist. Überdies fällt in diese Jahre Botticellis Aufenthalt in Rom; wahrscheinlich malte er damals auch die scheinbar sehr umfangreichen Fresken in der Villa Lemmi bei Florenz, und endlich wurde er selbst so tief in die humanistischen Ideenkreise eingeweiht, daß eine Zeitlang statt der keuschen Maria die Liebesgöttin der Hellenen seine Phantasie erfüllte, deren reizendes Bild er in einigen seiner farben- und formenfrohesten Schöpfungen festzuhalten versucht hat.

Da brach im Anfang der neunziger Jahre eine verheerende Windsbraut, ein ver-

nichtendes Hagelwetter herein über die üppigen Blumen und Früchte, welche die Renaissance auf moderndem Boden hervorgebracht hatte. Im Jahre 1491 begann Savonarola seine Predigten im Florentiner Dom! Wir kennen mehr als einen Augenzeugen, der von dem gewaltigen Eindruck berichtet, den die Stimme des Bußpredigers bei seinen zahllosen Zuhörern hervorrief. Erzählt doch Pico della Mirandola, eine der glänzendsten Erscheinungen im glänzenden Kreise des Magnifico, daß sich ihm die Haare sträubten, daß er an allen Gliedern zitterte, als er eine der erschütternden Predigten des Dominikaners über sich ergehen ließ. Und Lorenzo Violi, der die Predigten Savonarolas in der Kirche nachschrieb, unterbricht sich und ruft aus: „Hier konnte ich nicht mehr schreiben, so überwand mich die Süßigkeit seiner Rede", und am Schluß der berühmten Karfreitagspredigt vom Jahre 1494 macht er dasselbe Geständnis und fügt hinzu: „So groß war der Schmerz und das Schluchzen, das mich überkam." Was Wunder, daß die Rede und das Beispiel des gewaltigen Mannes, der nicht müde wurde, dringender und immer dringender das üppige Florenz zur Buße zu rufen, das Bild der Stadt in wenig Monaten völlig umgestaltete? Ja, als am letzten Karnevalstage des Jahres 1497 auf mächtig aufgetürmter Pyramide die herrlichsten Kunstschätze, Gemälde, Statuen, Miniaturen dem Feuer übergeben wurden unter den lauten Lobgesängen der einmütig begeisterten Jugend von ganz Florenz, da schien es einen Augenblick, als müsse die wunderbare Kultur der Renaissance für immer versinken, die, ob sie gleich furchtbare Nachtseiten



Abb. 17. Das Magnificat. Florenz. Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 13.)

verbirgt, doch immer einen der Höhepunkte in der Geschichte der Menschheit bezeichnen wird. Aber die Geschichtsforschung hat den großen Mönch von San Marco längst von dem Vorwurf freigesprochen, die schönste Kunstblüte, welche die Welt seit den Tagen der Griechen gesehen, vernichtet zu haben. Gewiß, er griff auf der einen Seite hemmend in ihre Entwicklung ein, aber welch einen reichen Gedankenstrom hat er ihr anderseits nicht zugeführt! Wie Savonarola Jahre hindurch jung und alt, arm und reich, vornehm



Abb. 18. Engelgruppe aus dem Magnificat.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz. (Zu Seite 13.)

und gering durch das Feuer seiner hinreißenden Beredsamkeit wie durch einen Bann gefesselt hielt, so konnte ein nachhaltiger Eindruck auch auf die Florentiner Künstlerschar nicht ausbleiben. Vasari berichtet in der Tat, daß unter anderen Luca della Robbia, Lorenzo di Credi, Fra Bartolomeo, Sandro Botticelli, ja endlich auch Michelangelo seine eifrigsten Anhänger gewesen sind, und sie haben alle mehr oder minder Gedanken ihres gewaltigen Lehrers in ihren Werken zum Ausdruck gebracht. Daß Botticelli sich wie so viele andere eine Zeitlang ganz in den politischen Wirren jener Tage verlor, dürfen wir Vasari glauben, aber sicherlich war er falsch berichtet, wenn er

erzählt, Botticelli habe nach seiner Berührung mit Savonarola eigentlich nichts mehr geleistet. Im Gegenteil! Wie Michelangelo sein gedankenvolles Madonnenideal aus den Predigten Savonarolas geschöpft hat, so können wir uns die seelenvollen, von tiefer Empfindung getragenen Marienbilder Sandros nur unter dem Einfluß desselben Mannes entstanden vorstellen, der so viel von der Mutterliebe Mariä, ihrer bangen, ahnungsvollen Seele und ihrem prophetischen Blick in die Zukunft zu erzählen wußte. Während sich



Abb. 19. Thronende Madonna mit den beiden Johannes. Berlin. Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl, München. (Zu Seite 14.)

jedoch bei Michelangelo die Schilderung der rein menschlichen Beziehungen zwischen Mutter und Kind niemals ganz im düsteren Ernst seiner Darstellungsweise verloren hat, hat der ebenso gemütvolle, aber weniger willensstarke Botticelli die Ideale seiner Jugend fast vergessen; er ist unter dem Eindruck der Predigten des Mönches von San Marco mit Vorliebe zum Andachtsbild zurückgekehrt. Aber auch wo er dem eigenen Naturell treu bleibt und wie in jüngeren Jahren Mutter und Kind in traulicher Gemeinschaft schildert, Liebe suchend und empfangend, allein miteinander in der weiten Welt, oder von schüchternen Engeln behütet und verehrt, denen sich hier und da der Giovannino



Abb. 20. Krönung Mariä. Florenz. Akademie. (Zu Seite 15.)

zugesellt, da überrascht uns die stürmische Innigkeit, die verhaltene Glut einer leidenschaftlichen Liebe, mit welcher Maria das Christkind umarmt. Und doch ist sie nicht glücklich, die Schatten des Todes umdüstern das Licht der Freude, den stillen Gram der Mutter kann auch die tröstende Liebe des Jesusknaben nicht verdrängen. Man vergleiche das Madonnenbild der Londoner Nationalgalerie mit dem erwähnten Madonnenbild im Louvre — Schulbilder zwar, aber doch im Entwurf auf den Meister zurückgehend — und man erfaßt mit einem Blick, wie wunderbar sich unter Savonarolas



Abb. 21. Madonna. Piacenza. Museo Civico. (Zu Seite 23.)

Einfluß das Marienbild Botticellis beseelt und verinnerlicht hat. Wie bei allen späteren Werken des Meisters ist die Komposition zentraler geworden, doch ist der Vorwurf fast derselbe: Maria, die das Kind, welches in ihrem Schoße steht, umarmt. Aber wie das Liebebedürfnis des Kindes unendlich viel dringender geworden ist, so äußert auch die Mutter die innigste Zärtlichkeit. Über den Reiz jugendlicher Anmut, der uns im Louvre entzückte, hat sich der Schleier tiefer Traurigkeit herabgesenkt, aber der Jungfrau Seele ist erwacht.

In den stillen Zauberkreis eines weltvergessenen Traumlebens führen uns auch die Rundbilder im Museo Civico zu Piacenza (Abb. 21), der Wiener Akademie (Abb. 22), der Gemäldegalerie in Turin, der Ambrosiana in Mailand (Abb. 23) und endlich die



Abb. 22. Madonna aus der Casa Canigiani. Wien. Akademie. (Zu Seite 23.)

heilige Familie im Palazzo Pitti. Im ersten Bilde sehen wir Maria mitten in einem Rosenhag anbetend vor dem auf dem Boden liegenden Kinde knieen, über welches sich von der anderen Seite behutsam der kleine Johannes beugt. Das Motiv des zweiten Bildes ist noch eigenartiger erfunden. Zwei Engel haben dem Christkind Rosen gepflückt und bieten ihm die Gabe dar. Der Knabe hat eifrig die Blumen aus der Schürze eines der Engel in sein Hemdchen gesammelt, nun kehrt er glücklich zur Mutter zurück, ihr den Schatz zu bringen. Aber die trüben Gedanken wollen bei ihr nicht weichen, sie äußert Liebe, Dank, aber keine Freude und sieht nicht die große Frage in dem enttäuschten Blick der rührenden Unschuld: warum bist du nicht froh? Auch die Engel, die sich wie immer in scheuer Zurückhaltung nahten, haben den Schmerz der Madonna bemerkt, und sie ahnen den Grund: „Sieh, wie traurig sie ist," flüstert der jüngere dem älteren zu, der den blonden Lockenkopf gesenkt hat und selbstvergessen die mit Rosen gefüllte Schürze noch immer offen hält.

Das Rundbild in Turin — vielleicht nur eine Bottega-Arbeit — greift auf das alte Thema der Mutter, die das Kind nährt, zurück. Der Giovannino und ein Engel haben sich in stummer Verehrung genaht, aber Maria achtet ihrer nicht; sie ist betend auf die Kniee gesunken und drückt das Kind, das an ihrem Busen ruht, in

heißer, fast leidenschaftlicher Liebe an das Herz; ihr Blick ist gesenkt, die Lippen sind geschlossen, aber wir fühlen, daß ihre Seele sich in heißem Flehen zu Gott erhebt.

Das Bild mit den lebensgroßen Figuren im Palazzo Pitti, eine Vorahnung von Raffaels Madonna del Passeggio, bringt wiederum ein neues Motiv. Der kleine Johannes begegnet der einsam wandelnden Madonna in einem Rosenhag und bittet, das Kind zur Begrüßung küssen zu dürfen. Maria kann den Wunsch nicht versagen und läßt den Knaben herab, den der Giovannino mit stürmischer Innigkeit umschlingt. Er ist das liebenswürdigste Wesen in diesem Bilde, denn Maria und Jesus scheinen nur mechanisch einer äußeren Notwendigkeit zu gehorchen, nehmen den Liebesbeweis des Knaben so kalt und gramversunken entgegen, daß man ein großes Nachlassen der künstlerischen Kraft bemerkt, wenn überhaupt die malerische Ausführung des Bildes dem Meister selber zuerkannt werden darf.

„Was soll ich von der Mutterliebe der Maria zu ihrem Kinde, was soll ich von ihr selber sagen? In der Schrift findet sich nur wenig über sie, und der heilige Geist, der sie gemacht hat, hat vieles der Betrachtung dessen überlassen, der sich mit Hingebung in sie versenkt.“ So begann Savonarola eine seiner Marienpredigten, in welcher er die Madonna als Prophetin schildert, wie sie gedankenvoll einherging und voll trüber



Abb. 23. Madonna. Mailand. Ambrosiana. (Zu Seite 23.)

Erwartung der Zukunft entgegen sah. Botticelli, der Piagnone, griff solche Worte auf, sie wurden ihm Gesetz. Und niemals vor ihm hat sich ein Künstler so selbstvergessen in das Wesen der Gottesmutter versenkt, niemals wieder so unermüdlich neue, sinnige Züge erfunden, die dem Gläubigen die Jungfrau bald menschlich nahe bringen, bald ihm die Göttliche in nie erreichter Ferne zeigen und seine Andacht und Verehrung wecken müssen. Unter dem Einfluß Savonarolas scheint dem Künstler selbst das Bild Mariä in über-



Abb. 24. Madonna mit sieben Engeln. Berlin. Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl, München. (Zu Seite 28.)

irdische Sphären entrückt zu sein, er wagt es kaum, die Geheimnisse ihres Mutterschmerzes, ihrer Mutterliebe zu berühren, und das Andachtsbild gewinnt mehr und mehr Raum in seiner bilderreichen Phantasie.

Aus dieser Schaffensperiode des Künstlers stammen nun vor allem die thronende Madonna in der Florentiner Akademie, ein Tondo in den Uffizien, ein anderes im Palazzo Chigi in Rom und endlich, obwohl an ihrer äußersten Grenze entstanden, jene Geburt Christi in der Nationalgalerie in London, welche durch die Bezeichnung mit Namen und Jahreszahl ein einzigartiges Interesse gewinnt. Es entstanden aber auch in den neunziger Jahren des Quattrocento eine Menge Werkstattbilder, welche, wie so viele

spätere Madonnen Raffaels, zwar in der Zeichnung und hier und da in der malerischen Ausführung die Hand des Meisters erkennen lassen, sonst aber vorwiegend Schülerhänden überlassen werden mußten, weil es dem Meister nicht mehr möglich war, den immer



Abb. 25. Thronende Madonna mit Heiligen. Florenz. Akademie.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 28.)

mehr sich häufenden Aufträgen zu genügen. Das große Madonnenbild mit den kerzentragenden Engeln im Berliner Museum, die Rundbilder in der Villa Borghese in Rom, im Palazzo Corsini in Florenz gehören zu den besten Gemälden dieser weit verbreiteten Kategorie, ja sie haben noch soviel von Botticellis Geist bewahrt, daß sie noch heute selbst bei Kennern als ganz eigenhändige Arbeiten gelten.

Fast allen diesen Bildern ist es eigen, daß sich das Christkind mit segnend erhobener Rechten an eine andächtige Menge wendet, während auf Maria tiefer und tiefer die lastende Schwere eines unentrinnbaren Verhängnisses herabzusinken scheint.

Allerdings hat man bisher einen Teil dieser Bilder fast um ein Jahrzehnt früher angesetzt; wer aber unserem Künstler eine folgerichtige Entwicklung zugestehen will, wer ihn auch unter dem Einfluß Savonarolas noch großer Künstlertaten für fähig erklärt, wer sein nimmerrastendes Streben nach Vertiefung des Ausdrucks, nach der Schilderung eines Seelenzustandes anerkennen will, der wird dem Mönch von San Marco einen bedeutsamen Anteil an der Gestaltung des Madonnenideals Botticellis, der ihm ohne Zweifel zukommt, nicht absprechen können. Hat man es doch immer mit Recht der Wirkung seiner erschütternden Predigten zugeschrieben, daß die Profankunst in der Renaissance stets eine Episode geblieben ist, daß Maria mit den Heiligenscharen siegreich ihre Herrschaft über die Götter Griechenlands behauptet hat.

Besonderes Interesse wecken in der thronenden Madonna in Berlin (Abb. 24) die sieben sie umringenden leuchtertragenden Engel, die sicherlich in Komposition und Zeichnung von Botticelli selbst erfunden wurden. Ein ähnlicher Gedanke kehrt sonst in den Marienbildern des Meisters niemals wieder; er ist beachtenswert, weil er uns lehrt, wie tief Botticelli in der kirchlichen Tradition stand, die durch die sieben Leuchter die sieben Gaben des heiligen Geistes symbolisierte. Auch Dante läßt den Siegeswagen der Kirche im Purgatorium von den sieben apokalyptischen Leuchtern begleitet sein, und so hat ihn Botticelli dargestellt in seiner berühmten Illustration des Dante, die das Berliner Kupferstichkabinett zu seinen größten Schätzen zählt.



Abb. 26. Studie eines Engels zur thronenden Madonna. Florenz. Uffizien. (Zu Seite 30.)

Vergine madre figlia del tuo figlio — Jungfrau, Mutter, Tochter deines Sohnes — lautet die Inschrift auf der obersten Stufe des Thrones der Madonna, die Botticelli für das Kloster des heiligen Barnabas malte und die heute in der Akademie zu Florenz bewahrt wird (Abb. 25). Die Worte sind dem dreiunddreißigsten Gesang aus Dantes Paradies entnommen und es scheint, daß auch die wunderbare Charakteristik der Jungfrau im folgenden Verse:

Umile ed alta più che creatura*)

*) Demütig und erhaben mehr als jede andere Kreatur.



Abb. 27. Madonna. Uffizien. Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 31.)

für die ganze Schilderung maßgebend geworden ist. Das Kolossalgemälde, das übrigens hier und da durch Restauration gelitten hat, ist überall mit der gleichen Sorgfalt durchgeführt und technisch eines der vollendetsten Bilder, die Botticelli geschaffen hat. Wie frei erhebt sich der Thron der Madonna in dem kunstvoll vertieften Raum, wie ungezwungen können sich die Heiligengestalten auf dem breiten Platz vor der Thronnische bewegen! Es ist eine erlesene Gesellschaft heiliger Männer und Frauen, die sich um die Jungfrau geschart hat, gleich als wollten sie aus ihrer Nähe alles Unheilige fernhalten, die Gebete der Gläubigen aber freundlich der Gnadenreichen übermitteln. Ein Bild düsterer Askese ist S. Giovanni; neben ihm steht, als Urbild aller Jugendschönheit, der heilige Michael; aber zwischen beiden erscheint, die herben Gegensätze der Jugend gleichsam versöhnend, das freundliche Alter, der weißbärtige, andächtig zu Boden blickende Augustin. Scheint er in tiefe Gedanken versunken, die göttlichen Geheimnisse erforschen zu wollen, so ist der schwarzbärtige Barnabas gegenüber im Begriff, sie mitzuteilen, und St. Ambrosius schreibt sie voll tiefer Bewegung in sein Buch. Nur die reizend naive heilige Katharina hat in der Nähe des Göttlichen ihre jungfräuliche Unbefangenheit bewahrt; ihr verleiht die Schönheit das Recht, unter diesen ernsten Männern zu erscheinen, und was ihr an Ernst der Gedanken fehlt, ersetzt sie

durch die Fähigkeit echt weiblichen Empfindens, die man in ihren Zügen lesen **kann**. Während alle diese Heiligen als Menschen geschildert werden, die aus dem **Forschen** noch nicht zum Schauen hindurchgedrungen sind, nehmen die unbeschreiblich **schönen**, in lichte, buntfarbige Gewänder gekleideten Engel an den Gedanken und **Empfindungen** der Jungfrau teil. Wohl sind auch sie nur dienende Geister, aber sie erfüllen **ihre** Pflichten mit dem heiligen Feuer der Begeisterung und mit der Demut, die **sich nie** genügt. Dornenkranz und Nägel halten zwei dem Christkind entgegen, während **zwei**



Abb. 28. Drei Engelsköpfe aus dem Rundbild in den Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz. (Zu Seite 31.)

andere bemüht sind, die dunkelroten Vorhänge an den Wänden zu befestigen (Abb. 26). Maria bemerkt von dem, was um sie vorgeht, nichts, fast unbewußt hält sie das segnende Kind im Arm und blickt, in schmerzliche Gedanken verloren, mit großen Augen aus dem Bilde heraus. Unter Sammet und Purpur thronend, von Engeln liebevoll bedient, von allen Heiligen demütig verehrt, kann sie doch nicht froh werden, und ihre stille Trauer hat sich dem Jesusknaben mitgeteilt! Wie wirkungsvoll ist der Kontrast, wie tief empfunden und wie packend durchgeführt. Demütig und erhaben in der Tat mehr als jede andere Kreatur erscheint hier die Jungfrau, aber auch seufzend unter der lastenden Schwere ihres Schicksals.

Der Ort der Handlung führt uns an die Stufen eines Königsthrons und zwischen den erlesenen festlich geschmückten Gestalten, die ihn umgeben, thront eine schwermütige Frau mit ihrem nackten Knäblein im Arm, die Botticelli überdies nach dem schroff geäußerten Gebot Savonarolas in die schlichten Gewänder einer Matrone gekleidet hat.

Hat im „Magnificat“ das Madonnenideal des jugendlichen Botticelli die reinste Verklärung gefunden, so muß endlich jede Kritik verstummen vor dem Rundbild (Abb. 27), Maria von sechs Engeln umgeben, das in den Uffizien in prächtigem, hellblauen Originalrahmen mit goldenen Lilien geziert, dem Magnificat gegenüber hängt.

Es ist ein Meisterstück in der Komposition, wohltuend in der gedämpften, wiewohl etwas trüben Färbung, mit bewußtem Verzicht auf bestechende Einzelheiten durchgeführt. Auch Botticelli liebte in seiner Jugend, wie so viele Künstler mit ihm, „die bunten Farben“; aber hier begegnen wir — vielleicht zum erstenmal — dem Bestreben, die Töne harmonisch zu stimmen, eine gleichmäßig ruhige Farbenwirkung zu



Abb. 29. Federzeichnung zur Anbetung des Kindes. Florenz. Uffizien. (Zu Seite 32.)

erzielen, dem mit Schärfe betonten, einheitlichen Gedanken des Bildes auch äußerlich Nachdruck zu verleihen. Aus dem geöffneten Himmel dringen durch den lichtblauen Äther goldene Strahlen auf Mutter und Kind hernieder, die mehr als je den ganzen Jammer der Menschheit auf sich lasten fühlen.

Das schwermütige, sinnende Christkind greift mit der Linken nach dem Granatapfel, den ihm Maria hinhält; die Rechte hat es segnend erhoben; es ruht weich gebettet in der Mutter Schoß, der Schmerzensreichen, deren stummes Weh nicht beweglicher zu uns reden könnte, deren Herzeleid sich auch den Engeln mitgeteilt hat, die sich flüsternd und fragend so eng um sie gedrängt haben, als gelte es schon jetzt, die Jungfrau vor schmerzhafter äußerer Berührung zu schützen (Abb. 28). Ja, es ist die einsame, von den Menschen mit Hohn und Spott überschüttete Frau, von der Savonarola so ergreifend zu erzählen wußte, deren Herz Tag und Nacht wie eine Mühle die Weissagungen des Propheten bewegte, in zitternder Erwartung des Kommenden, in qualvollem Vorempfinden eines unabwendbaren Verhängnisses.

Die im Jahre 1500 gemalte Geburt Christi in der Nationalgalerie zu London fällt

gegenständlich aus dem Rahmen der Madonnendarstellung im engeren Sinne heraus; als merkwürdigstes Zeugnis, wie fest und tief die Erinnerung an Savonarola in Botticellis Seele wurzelte, muß sie den Schlußstein dieser Betrachtung bilden. Auch in jüngeren Jahren hatte der Künstler die Anbetung der Hirten in einem Rundbild dargestellt, das früher Lord Dudley in London besaß, aber niemals hatte er bis dahin die phantastischen Gebilde seiner Phantasie mit der durch die Jahrhunderte geheiligten Form einer biblischen Darstellung verbunden. Eine Zeichnung in den Uffizien (Abb. 29) zur Hauptgruppe ist beachtenswert, weil sie uns lehrt, daß Botticelli sich im Ausdruck nie genug tun konnte, daß er, auch wenn in der Zeichnung der Gedanke schon völlig klar gefaßt war, in der Ausführung noch unablässig nach tieferer Gestaltung, nach einer ganz vollendeten Wiedergabe dessen rang, was ihn innerlich erfüllte (Abb. 30). So sehen wir den mürrischen alten Joseph, welcher im Entwurf eben erst zu nicken beginnt, im Bilde von hinten, wie er völlig in sich zusammengesunken eingeschlafen ist; das nackte Knäblein aber streckt Hände und Füße ungeduldig nach der Mutter verlangend empor, die wachend die Weihnachtsnacht in stiller Anbetung mit ihrem Kinde verbringt. Rechts und links knieen in gemessener Entfernung, von Engeln auf das wunderbare Ereignis hingewiesen, die Könige und die Hirten, alle mit Olivenzweigen bekränzt. Die Weisen aus dem Morgenlande erscheinen, wie auch auf der unvollendeten Anbetung in den Uffizien, ohne die Abzeichen ihrer königlichen Würde; aber als Personifikationen der drei Lebensalter hat sie auch Botticelli nach uraltem Brauch geschildert. Auf dem Strohdach der Hütte knieen drei Engel und singen tiefandächtig das Gloria in excelsis; sie tragen mächtige Ölzweige wie auch ihre Gefährten, welche oben in den Lüften in stürmischem Jubel einen Reigen tanzen. Selbst die Bewegung der Engel, welche die Krönung Mariä umschweben, scheint noch gedämpft im Vergleich zu der unwiderstehlichen Gewalt — als gälte es, die verzehrende Glut der inneren Begeisterung zu kühlen —, mit welcher hier die Heerscharen des Himmels vorwärts drängen. Erinnerte sich der Künstler jener Karnevalstage der Jahre 1496 und 1497, als die Knaben und Mädchen der Stadt in zügellosem Taumel zu früh entfesselter Leidenschaft die Scheiterhaufen umzingelten, auf denen die üppigen Schätze einer hohen Kultur dem Gedanken der Alleinherrschaft Christi über Florenz zum Opfer gebracht wurden, jenem Endziel aller Predigten Savonarolas, das er nach Anbringung der Inschrift über dem Eingang des Palazzo Vecchio: „Jesus Christus Rex populi fiorentini“ erreicht zu haben schien? Dann haben wir hier nicht nur ein lautredendes Zeugnis mehr von der tätigen Anteilnahme Botticellis an den wechselnden Ereignissen jener sturmbewegten Tage, sondern auch von der tiefen Eindrucksfähigkeit des Künstlers, in dessen Werken wir auch sonst noch ein Abbild der Zeit wie in einem Spiegel schauen. In der Darstellung am Fuße des Bildes hat dann endlich der Jünger seinem geistigen Vater ein Denkmal gesetzt. Hier begrüßen drei Engel mit Kuß und Umarmung drei olivenbekränzte Dominikaner, während einige Teufelchen, die an den Seelen dieser Heiligen keinen Anteil haben, verstört in den Felsspalten eine Zuflucht suchen. Ist auch in den Gesichtern dieser Männer keine Porträtähnlichkeit angestrebt, so kann wohl über ihre Persönlichkeiten kein Zweifel sein; es sind die drei Märtyrer des Dominikanerordens Girolamo Savonarola, Domenico Buonvicini und Sylvestre Marussi, welche Botticelli hier nach dem Vorgang Fra Angelicos in der Umarmung der Engel geschildert hat, die „homines bonae voluntatis“, von denen es heißt, sie ruhen von ihrer Arbeit und ihre Werke folgen ihnen nach. Die halbmystische Inschrift am oberen Rande des Bildes, wo es unter anderem heißt: „Dieses Bild malte ich, Alessandro, während der Wirren Italiens am Ende des Jahres 1500 ... in der dreiundeinhalbjährigen Loslassung des Teufels“ fand neuerdings ihren Erklärer; sie bezieht sich auf das Martyrium Savonarolas und auf seine Exkommunikation durch Papst Alexander VI., seit welcher im Jahre 1500 dreiundeinhalb Jahre verflossen waren.

Das in kleinen Verhältnissen überall mit gleichmäßiger Sorgfalt durchgeführte Gemälde, welches zugleich Vasaris Behauptung von einem Nachlassen der schöpferischen Kraft Botticellis unter Savonarolas Einfluß Lügen straft, führt uns an das Ende der Laufbahn des Künstlers; wir kehren nun zwanzig Jahre zurück, ihn auf die Höhen des



Abb. 30. Anbetung des Kindes. London. Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 32.)

Lebens zu begleiten, in die ewige Stadt, wo die größten Künstler seiner Vaterstadt vor ihm und nach ihm ihre monumentalsten Werke schufen, wo auch Botticelli sich zum erstenmal in der großen Historienmalerei versucht und glänzend bewährt hat. Als ein Träumer, der ein Ideal der Jugend bis ins Alter hinein wie eine heilige Erinnerung pflegte und mit unendlicher Liebe immer wieder neu gestaltete, erscheint Botticelli in seinen Madonnenbildern; in Rom am Hofe Sixtus' IV. ist er auf einmal der Mann der Tat, dem der greise Papst mit seiner Menschenkenntnis die schwierigsten Aufgaben in dem umfangreichen Bilderzyklus seiner Palastkapelle zu beschleunigter Lösung erfolgreich übertragen hat.

II.

In der Kirche Ognissanti zu Florenz erblickt man einander gegenüber in die Mauern des Langhauses eingelassen zwei Heiligengestalten in Fresko gemalt: Hieronymus und Augustin. Domenico Ghirlandajo malte im Jahre 1480 den heiligen Hieronymus, Sandro Botticelli, nicht viel später, den heiligen Augustin. Vasari weiß sogar von einer Konkurrenz zwischen beiden Meistern bei dieser Gelegenheit zu erzählen, und warum sollten wir seinen Worten nicht Glauben schenken, wenn wir sehen, wie ernst es die Künstler mit der ihnen gewordenen Aufgabe genommen haben, wie wacker sie sich bemühten, ihr ganzes Können und Vermögen im engen Raume eines Gelehrtenstübchens an einer einzigen menschlichen Figur zu offenbaren? In der Tat, wer heute mit einem Blick die eigentümliche Bedeutung jener beiden Männer erfassen will, die sich in der zweiten Hälfte des Quattrocento in ihrer kunstberühmten Vaterstadt Florenz in die höchsten Ehrentitel teilten, der frage bei den vielfach beschädigten und doch noch immer so eindrucksvollen Heiligengestalten von Ognissanti an, die zum Besten und Charak-



Abb. 31. Der heilige Augustin. Florenz. Ognissanti.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari, Florenz. (Zu Seite 35.)

tervollsten gehören, was Botticelli und Ghirlandajo im Vollbesitz ihrer Schaffenskraft zu leisten vermochten.

Am Schreibtisch im dämmernden Studio, wo rings an der Wand auf dem Regal mächtige Bücher prangen, sitzt eine starkknochige Greisengestalt: St. Augustin (Abb. 31).*) Die Pracht der goldschimmernden Bischofsgewänder ist erloschen, aber die perlenbesetzte Mitra auf dem Tisch verrät die hohe geistliche Würde. Nichts findet sich in dem engen Raum, was den Ernst der Gedanken ablenken könnte: ein Globus auf dem Lesepult, Schreibrollen und aufgeschlagene Bücher sind der ganze Apparat, mit welchem hier gearbeitet wird. Die linke Hand des Heiligen, über welche bis zum Oberarm der faltenreiche Mantel zurückgeschlagen ist, ruht auf dem Schreibbrett und faßt das Tintenfaß, die Rechte ist in mächtiger Bewegung gegen die Brust erhoben. Augustin hat das Haupt ein wenig vorgebeugt, der Blick ist nach oben gerichtet, die Lippen sind leise geöffnet. Wird den strahlend emporschauenden Augen eine Vision zu teil? Empfängt der heilige Mann in diesem Augenblick eine Offenbarung, welche ihm die Befreiung von all den Rätselfragen bringt, die ernste Gedankenarbeit nicht zu lösen vermochte? Welch eine Sehnsucht weit über die Welt hinaus, welch eine beglückende Gewißheit, endlich der Forschungsqual enthoben, die Wahrheit selbst zu schauen, verrät uns Blick und Haltung des Greises, dessen Züge soviel tiefes Nachdenken, die Arbeit so langer Jahre unendlich edel und ausdrucksvoll geformt haben.



Abb. 32. Der heilige Augustin. Florenz. Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 35.)

Als Freskomaler hatte Botticelli, außer dem heiligen Augustin in Ognissanti und dem kleinen Frühbild in Sta. Maria al Vannella, nur noch eine ihn wenig empfehlende Leistung aufzuweisen, als Sixtus IV., wahrscheinlich durch Vermittlung seines nach Frankreich reisenden Nepoten Giuliano della Rovere im Sommer 1481 die besten Florentiner Künstler nach Rom berief, das eben vollendete Heiligtum seines Palastes auszumalen.

*) Später hat Botticelli denselben Heiligen noch einmal in dem kleinen Tafelbilde dargestellt, das heute in den Uffizien bewahrt wird (Abb. 32).

Erst am 3. Dezember 1480 war die Florentiner Bürgerschaft vor der verschlossenen Bronzetür von St. Peter in feierlicher Zeremonie vom Banne losgesprochen worden, welcher sie infolge der mißglückten Verschwörung der Pazzi, an welcher der Papst selbst nicht unbeteiligt gewesen war, getroffen hatte. Niemand anders als Botticelli hatte damals zur Erinnerung der glücklichen Errettung des Lorenzo de' Medici und des Unterganges seiner Feinde an die Wände des Bargello die Bildnisse der Verschwörer gemalt, unter welchen sich auch der Erzbischof von Pisa befand, wegen dessen Ermordung Sixtus so bitter zürnte. Der Papst richtete schon am 6. Februar 1479 an die Signoria von Florenz die dringende Aufforderung, diese Porträts zu zerstören, aber auf den Maler derselben scheint sich sein Groll nicht erstreckt zu haben, denn Botticelli wird nicht nur in erster Reihe unter den am 27. Oktober 1481 verpflichteten Künstlern genannt, sondern, wenn wir Vasari glauben dürfen, wurde ihm sogar die Oberleitung der ganzen umfangreichen Arbeit anvertraut.



Abb. 33. Sixtus II. Cappella Sistina.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 37.)

Die Kapelle Sixtus' IV. wird stets die Suprematie von Florenz über alle anderen Städte Italiens als Heimat der größten künstlerischen Genies im Zeitalter der Renaissance beweisen. Sie wird stets als höchster Ruhmestitel der Arno-Stadt gepriesen werden, ein Ruhm, welcher drei Künste in gleicher Weise umfaßt. Ein Florentiner Architekt, Giovanni de' Dolci, hat die Palastkapelle des Papstes erbaut; Mino da Fiesole ihren plastischen Schmuck zum großen Teil entworfen und ausgeführt; Florentiner Künstler endlich von Sandro Botticelli bis auf Michelangelo haben sich durch die Gemälde an Wand und Decke unsterbliche Lorbeeren erworben. Welch frisches Schaffen mächtig pulsierenden Lebens, welch ein Wettkampf aufs höchste angespannter Kraft hat sich in den zwei Jahren vom Sommer 1481 bis zum 15. August 1483 zwischen den Mauern der Sixtinischen Kapelle vollzogen, an deren malerischen Schmuck endlich Michelangelo in einsamer Titanenarbeit die letzte Hand legen sollte!

Die Anlage der Basilika von Alt-St. Peter, deren Zerstörung erst Bramante unter Julius II. unternahm, scheint für den Plan und den künstlerischen Schmuck der Sixtina maßgebend gewesen zu sein. Die reiche Mosaikverzierung des Fußbodens mit dem sogenannten „opus Alexandrinum“, wie sie uns fast regelmäßig in den altchristlichen Basiliken Roms, fast niemals aber in Renaissancekirchen begegnet; die in der Kunst des Quattrocento ebenfalls einzigartigen Marmorschranken zwischen Laienraum und Presbyterium, denen nachgebildet, die das Grab des Apostelfürsten in St. Peter umschlossen; vor allem aber die Einteilung des Wandschmuckes mit den Papstbildnissen oben in der Fensterhöhe, dem historischen Bilderkreis in der Mitte und den gemalten Teppichen darunter — alles das weist darauf hin, wie sehr dem Nachfolger Petri daran lag, in seiner Hauskapelle die Hauptcharakterzüge des ehrwürdigen Tempels der Christenheit zu wiederholen. Die

neuere Kunst kann sich nicht rühmen, noch einmal wieder so einen monumentalen Bilderkreis geschaffen zu haben, als den der Sixtinischen Kapelle, wo in typologischer Anordnung der einzelnen Szenen das Leben des Moses dem Leben Christi gegenübergestellt worden ist. Die Gemälde der Altarwand von der Hand Peruginos fielen dem Jüngsten Gericht Michelangelos zum Opfer, von den noch erhaltenen zwölf Fresken der Langwände hat Botticelli drei ausgeführt; von seiner Hand sind aber auch, wie schon Vasari erwähnt, einige der oben zwischen den Fenstern in ganzer Figur dargestellten Märtyrerpäpste gemalt. Der heutige Zustand dieser wie eine Ahnengalerie in langem Zuge aufgereihten Papstbilder, die würdevoll und prächtig wie Statuen in eine geräumige Nische hineinkomponiert wurden, ist keineswegs erfreulich; es scheint aber auch, daß weder Fra Diamante noch Ghirlandajo, noch endlich Botticelli auf diese, in fast schwindelnder Höhe angebrachten Gemälde ihre ganze Kraft verwandt haben. Die enge Beziehung zum heiligen Augustin in Ognissanti läßt uns sofort Sixtus II. (Abb. 33) und Stephanus Romanus (Abb. 34) als Arbeiten Botticellis erkennen; es sind die schönsten, geistig bedeutendsten Typen unter den Papstbildern, in denen der Künstler eine momentane Stimmung, das tiefe Nachdenken, die heilige Begeisterung wie in seinen besten Werken zum Ausdruck brachte. Schwächer in der Empfindung und weniger scharf in der Zeichnung sind der jugendliche Cornelius (Abb. 35), die Päpste Voius, Marcellinus, Soter und Evaristus; aber obwohl sie alle teils durch Übermalung, teils durch Abfall des Mauerbewurfes gelitten haben, verraten sie doch noch deutlich den Charakter ihres Urhebers, dessen Anteilnahme an der Darstellung der vierundzwanzig Märtyrerpäpste hiermit völlig erschöpft ist.



Abb. 34. Stephanus Romanus. Cappella Sistina.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 37.)



Abb. 35. Papst Cornelius. Cappella Sistina.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 37.)

Es ist wahrscheinlich, daß Botticelli seine Arbeiten in der Sixtina mit seiner einzigen Darstellung aus dem Neuen Testament begonnen hat, welche gewöhnlich die Versuchung Christi genannt wird (Abb. 36). Dieses eigentümliche Zeremonienbild ist das zweite Fresko der rechten Wand, zwischen der Taufe Christi des Perugino und Domenico Ghirlandajos Berufung der ersten Jünger eingefügt und dem päpstlichen Throne genau gegenüber. So muß noch heute der Blick des Nachfolgers Petri gerade dies Bild treffen, wenn er den Messen in der Sixtinischen Kapelle beiwohnt, die auch jetzt regelmäßig wenigstens zweimal im Jahre gefeiert werden. Ahnt er die Bedeutung, welche jenes Fresko für den Erbauer der Kapelle besaß? Kennt der den Grund, weshalb durch jene merkwürdige Tempelszene im Vordergrunde die Schilderung aus dem Neuen Testament völlig in den Hintergrund zurückgedrängt worden ist? Suchen wir, wie billig, in Botticellis Gemälde zunächst das Verbindungsglied zwischen der Taufe Christi auf der linken und der Berufung der ersten Jünger auf der rechten Seite, so entdecken wir, in kleinen Verhältnissen ausgeführt, im Hintergrunde die Versuchung Christi in ausführlicher Schilderung. Links im Mittelgrunde vor dem Stadttor nimmt Christus Abschied von den Engeln, die ihn mit bittenden Gebärden umdrängen als wollten sie sagen: „Herr, das widerfahre dir nur nicht!“ Oben auf olivenbewachsenem Felsvorsprung naht sich schon der Satan dem Erlöser in der würdigen Tracht eines Kapuziners. Stab und Rosenkranz in der Linken haltend, deutet er mit der Rechten auf die Steine am Boden, während Christus milde und ernst die Hand gegen den Versucher erhebt, dessen wahre Natur überdies die Geierkrallen und die Fledermausflügel verraten.

Auf die Zinne des Tempels, eines prächtigen Renaissancebaues, der die Mitte des ganzen Bildes beherrscht, führt uns die zweite Versuchung. „Laß dich herab,“ will des Teufels ausgestreckte Rechte sagen; „du sollst Gott deinen Herrn nicht versuchen“ ist die abwehrende Antwort, die wir in Mienen und Gebärden des Erlösers lesen.

Immer größer werden die Zumutungen des Teufels, immer nachdrücklicher die Abwehr des Herrn. Milde zurechtweisend erscheint Christus in der ersten Versuchung, unwillig abwehrend in der zweiten, in tiefe Erregung aber versetzt ihn die Aufforderung des Versuchers, niederzufallen und ihn anzubeten. Das „Hebe dich hinweg von mir, Satan!“, welches auf dem schroffen Felsen rechts in der Ecke geschildert wird, begleitet der Herr mit leidenschaftlicher Gebärde, und erschrocken läßt der Satan Mönchsgewand, Stab und Rosenkranz fahren und stürzt in seiner wahren scheußlichen Gestalt in die Tiefe hinab.

Drei Engel aber nahen sich schon von rechts, an gedecktem Tisch den hungernden Heiland zu speisen nach dem Worte der heiligen Schrift: „Da traten die Engel zu ihm und dieneten ihm.“

Hat Botticelli in der Versuchung Christi im Hintergrunde die Schilderungen aus dem Neuen Testamente fortgesetzt, so hat er dagegen im Vordergrunde ein Zeitereignis verherrlicht, an welches der Roverepapst, wenn er gegenüber auf dem Thronsessel den heiligen Gesängen seiner Hofkapelle lauschte, sehr gern erinnert sein wollte. Das Reinigungsopfer des Aussätzigen, welches hier mit peinlicher Beobachtung aller vom jüdischen Gesetz vorgeschriebenen Gebräuche und mit mächtigem Aufwand im Beisein der vornehmsten Würdenträger des päpstlichen Hofes vollzogen wird, ist in der ganzen bildenden Kunst hier zum ersten und einzigen Male dargestellt. Was Wunder, daß man jahrhundertelang keine Erklärung für diesen Vorgang wußte, daß selbst Vasari sich der merkwürdigen Bedeutung dieser Szene nicht mehr erinnerte, welche pyramidenartig aufgebaut, bewunderungswürdig in ihrer einheitlichen Komposition den ganzen breiten Vordergrund in Botticellis Fresko behauptet! Die Vorschriften, wie sie im dritten Buch Mose Kapitel 14, Vers 2—7, über das Reinigungsopfer der Aussätzigen gegeben werden, sind der Schilderung zugrunde gelegt:

2. Das ist das Gesetz über den Aussätzigen, wenn er soll gereinigt werden. Er soll zum Priester gehen.

3. Und der Priester soll aus dem Lager gehen und besehen, wie das Mal des Aussatzes am Aussätzigen heil geworden ist.



Abb. 36. Das Reinigungsopfer des Aussätzigen und die Versuchung Christi. Cappella Sistina.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 38.)

4. Und soll gebieten dem, der zu reinigen ist, daß er zwei lebendige Vögel nehme, die da rein sind, und Zedernholz und rosinfarbene Wolle und Ysop.

5. Und soll gebieten, den einen Vogel zu schlachten, in einem irdenen Gefäß am fließenden Wasser.

6. Und soll den lebendigen Vogel nehmen mit dem Zedernholz, rosinfarbener Wolle und Ysop und in des geschlachteten Vogels Blut tauchen am fließenden Wasser.

7. Und besprengen den, der vom Aussatz zu reinigen ist, siebenmal und reinige ihn also und lasse den lebendigen Vogel ins freie Feld fliegen.

Die Freiheit, welche sich der Künstler gestatten mußte, wenn er eine Reihe aufeinander folgender Handlungen in einen einzigen, dem Auge mit einem Blick begreiflichen Moment zusammenfassen wollte, mußte das Verständnis seiner Darstellung erschweren, die Treue aber, mit welcher er jedes der charakteristischen Bestandteile dieser Opferhandlung zum Ausdruck brachte, kommt der Erklärung im einzelnen zu Hilfe, nachdem der Grundgedanke einmal gefunden ist. Vor dem prächtigen Renaissancetempel, mit leichten gotischen Anklängen in den Fenstern des oberen Stockwerks, erhebt sich ein mächtiger Altar, in dessen Innerem über loderndem Feuer das Zedernholz in herabhängendem Kessel verkohlt, damit sein Wohlgeruch die Luft reinige. Um den Altar herum kniet eine dankbare Menge, während links aus dem Hintergrunde eiligen Schrittes eine Frau herbeikommt, auf dem Kopfe in irdener Schüssel zwei Vögel tragend, die von einem Leinentuch halb bedeckt sind. Sie eilt zum fließenden Wasser an der rechten Seite, dort den einen Vogel in irdenem Gefäß zu schlachten und den anderen freizulassen, wie das Gesetz Mosis vorschreibt.

Nach der Vollendung dieser von den Umstehenden verdeckten Zeremonie scheint sich der Aussätzige ungeduldig umzusehen. Eben naht er langsam von rechts und ist mühsam,



Abb. 37. Der Aussätzige von zwei Freunden geleitet; rechts im Vordergrunde das Porträt Julius' II. als Kardinal. Cappella Sistina. Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 41.)



Abb. 38. Mittelgruppe aus dem Opfer des Aussätzigen. Cappella Sistina.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 41.)

von zwei Freunden unterstützt, die erste Stufe zum Altar emporgestiegen (Abb. 37). Noch trägt er alle Spuren des überstandenen Leidens im Gesicht geschrieben, ja der Mann zu seiner Rechten sucht ungläubig mit der Hand das Gewand zu entfernen, um sich zu überzeugen, ob der Aussatz wirklich geschwunden ist. Inzwischen sind alle Vorbereitungen erfüllt, das Blut des geschlachteten Vogels ist in die goldene Schüssel getan, und schon naht sich ganz im Vordergrund des Bildes in flatterndem weißen Gewande ein Priesterjüngling, um einem ehrwürdigen Greise in Arons hohenpriesterlicher Tracht das Blut zu reichen (Abb. 38). Beide haben die flache Schale erfaßt und der weißbärtige Alte taucht zugleich einen Strauß mit rosinfarbener Wolle umwickelter grüner Mortella in das Blut, den nahenden Aussätzigen damit siebenmal zu besprengen und ihn so als geheilt der Welt zurückzugeben.

Wir sehen, Botticelli hat keinen der vorgeschriebenen Gebräuche dieser weitläufigen Opferhandlung anzudeuten vergessen, und wenn er, statt des Ysop, die myrrhenartige Mortella wählte, so geschah es nur, weil in den Gebräuchen der christlichen Kirche auf diese die reinigende Kraft des alttestamentlichen Hyssopus übergegangen war, wie z. B. auch auf einem Bilde des Borgognone in Bergamo die heilige Margareta den unreinen Drachen mit ebensolchen Mortellareisern besprengt. Gewiß, der Künstler konnte den merkwürdigen Vorgang unmöglich deutlicher charakterisieren; aber wir fragen erstaunt

nach dem Grunde, warum ein päpstliches Machtgebot einen niemals vorher dargestellten Stoff aus den Gesetzen des Alten Bundes mitten in eine Bilderreihe aus dem Neuen Testament eingeschoben wissen wollte? Die Antwort ergibt sich einfach genug, wenn man sich erinnern will, wie sehr sich Sixtus IV. die Verschönerung Roms angelegen sein ließ, wie eifrig er den Prachtbau des Spitals von Santo Spirito betrieben hatte, das eben vollendet war, als die Florentiner Meister in der Sistina zu arbeiten begannen. Leider fiel die herrliche Renaissancefassade einem späteren Anbau zum Opfer, aber ein alter Stich bezeugt, daß Botticelli die Fassade seines Tempels genau der Fassade von Santo



Abb. 39. Detail aus dem Reinigungsopfer des Aussätzigen.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 45.)

Spirito nachgebildet hat. Damit aber erklären sich von selbst die Gedanken, welche Sixtus IV. durch die Schilderung des Reinigungsopfers des Aussätzigen ausgedrückt wissen wollte. Sollte dies Gemälde nicht den Ruhm des Papstes verherrlichen, in dessen neuerbautem Spital auch die schrecklichste aller Krankheiten auf Heilung hoffen durfte? Überdies gehörte Sixtus IV. dem Franziskanerorden an; was Wunder, daß er gerade den Aussatz als Typus aller körperlichen Leiden gewählt hat? Begann nicht der heilige Franciscus, welchen der Papst als seinen speziellen Schutzpatron aufs inbrünstigste verehrte, seine glorreiche Laufbahn damit, daß er, seinen Ekel überwindend, sich der Pflege der Aussätzigen widmete? Da mochten die Augen des greisen Papstes, wenn er auf seinem Throne der feierlichen Messe beiwohnte, mit besonderer Freude auf diesem Fresko

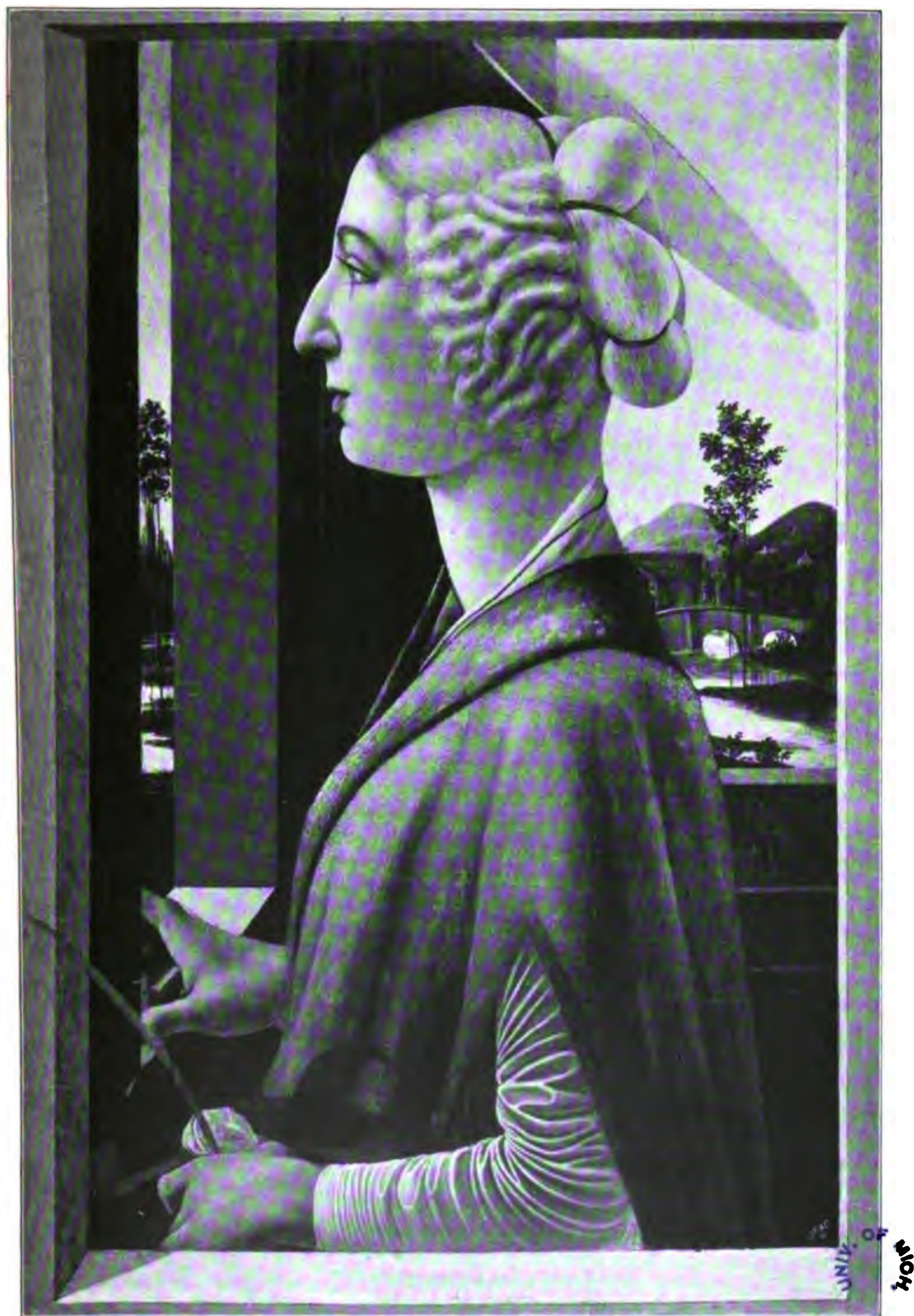


Abb. 40. Porträt der Caterina Sforza. Altenburg. Museum. (Zu Seite 45.)

Botticellis ruhen, das ihn als würdigen Jünger des heiligen Franz verherrlichte, und er mochte sich schmeicheln, daß dies Bild seinen Ruhm den entferntesten Nachfolgern auf dem Stuhle Petri verkündigen würde.

Nachdem in der Hauptsache dies merkwürdige Gemälde seine Erklärung gefunden hat, versteht man auch, warum der Eichbaum der Rovere gerade hier so häufig erscheint, warum eine so vornehme Versammlung geistlicher und weltlicher Würdenträger sich gerade um das Reinigungsopfer des Aussätzigen geschart hat. Haben doch auch die beiden mächtigsten päpstlichen Nepoten hier Platz gefunden. Giuliano della Rovere, den die Welt noch als Julius II. bewundern sollte, erscheint in ruhig überlegener Haltung, ein weißes Tuch in den übereinander gelegten Händen in geringer Entfernung hinter dem



Abb. 41. Jünglingskopf aus dem Opfer des Aussätzigen. Cappella Sistina.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 45.)

Priesterknaben; Girolamo Riario, der Vielgehaßte, seit dem Herbst 1480 Gonfaloniere der Kirche, steht ganz rechts in der Ecke, als Zeichen seiner Würde das goldbeschlagene Scepter tragend, welches er erst vor wenig Monaten aus der Hand des Papstes empfangen hatte (Abb. 39). Auch die Gattin des Riario, Caterina Sforza (Abb. 40), eine der berühmtesten Frauen der Renaissance, hat Botticelli früher oder später gemalt, und das herrliche Porträt hat sich zu Altenburg im Museum Lindenau erhalten. Leider werden die Namen der charaktervollen Männergestalten, der schönen Jünglinge, die Botticelli mehr oder weniger interessiert an der Opferhandlung teilnehmen läßt, wohl niemals ergründet werden können; aber man darf annehmen, daß sie alle der Bruderschaft von Santo Spirito angehörten, die Sixtus IV. gleich nach Vollendung des Spitalbaues gegründet hatte, und der er selber mit seinem ganzen Hofstaat beigetreten war (Abb. 39 und 41).

Endlich erregt eine Tatsache noch unser Interesse in diesem mit höchster künstlerischer Weisheit komponierten, mit allen Mitteln eines erfinderischen Geistes ausgeführten Gemälde. Vor jener holztragenden Frau im Vordergrunde rechts*), vielleicht der einzigen Gestalt, deren malerische Ausführung Botticelli einem Schüler überließ, steht ein halbnacktes Knäblein, dem eine heute kaum noch erkennbare Schlange einen Schatz köstlicher dunkelblauer Trauben streitig zu machen scheint, die er in seinem erhobenen Hemdchen trägt. In dem sehr glücklich erfundenen Motiv, in Gebärden und Mienenspiel, in der erhobenen Rechten und dem nach rückwärts gewandten Köpfchen mit dem unerschrockenen Ausdruck gleicht dieser Knabe völlig dem Mädchen mit der Taube im



Abb. 42. Zeichnung Botticellis im British Museum. (Zu Seite 46.)

Kapitolinischen Museum, der sich ebenfalls eine Schlange zugesellt hat, mehr als Gespielin, denn als Feind. So haben die antiken Schätze Roms auch Botticellis Phantasie sofort beschäftigt, und wenn wir sehen, wie er in der Bestrafung der Rotte Korah als architektonischen Hintergrund den auch von Michelangelo und unzähligen anderen Künstlern nachgezeichneten Konstantinsbogen verwandte, so gibt sich damit aufs neue die große Eindrucksfähigkeit des Künstlers kund, der alle Anregungen, die ihm von außen kamen, innerlich verarbeitete, und wenn die Gelegenheit sich bot, in seiner Kunst zu verwerten verstand.

Ein politisches Ereignis, das machtvoll in die letzten Lebensjahre Sixtus' IV. ein-

*) Eine freie Kopie nach der Holzträgerin bewahrt das Museum zu Chantilly; die Rötelzeichnung im British Museum gehört ebenfalls zu dieser merkwürdigen Gruppe (Abb. 42).

griff und von allen Zeitgenossen als ruhmreichster Erfolg seiner stürmischen Regierung gepriesen wird, hat mittelbar auch auf Botticellis Schilderung des Jugendlebens Mosis an der Wand gegenüber eingewirkt. Am 21. August des Jahres 1482 wurde der



Abb. 43. Jugendleben des Moses. Cappella Sistina. (Zu Seite 48.)

kriegerische Papst durch den Sieg des Roberto Malatesta bei Campomorto von seinem gefährlichsten Feinde, dem Herzog von Calabrien, befreit, der, wie Jakob von Volterra sich ausdrückt, einem neuen Hannibal vergleichbar, täglich die Tore Roms mit den Schrecken der Plünderung bedroht hatte. Sixtus befahl, die glorreiche Waffentat im Gemäldezyklus seiner Palastkapelle zu verewigen, und im Durchzug durchs Rote Meer

hat Pier di Cosimo den Helden von Campomorto ein sehr merkwürdiges Denkmal gesetzt. Aber eine so bedeutungsvolle Darstellung mußte die ganze Fläche des Gemäldes ausfüllen und weitere Szenen aus dem Leben Moses hatten daneben keinen Raum. Nun war aber der Plan bereits entworfen, als die Schlacht geschlagen wurde; die Berufung des Moses im Alten Bunde sollte der Berufung der ersten Jünger im Neuen Testament gegenübergestellt werden. Was blieb da anderes übrig als diese Szene, mit welcher auch der Auszug aus Ägypten zu vereinigen war, mit dem vorhergehenden Bilde zu verbinden, auf welchem Botticelli das Jugendleben Mosis zu schildern hatte? So ist es gekommen, daß der „Capitano degli Ebrei“ im Fresko Pier di Cosimos, wo der Gipfelpunkt und Schlußakt eines bedeutungsvollen Dramas zu verherrlichen war, nur ein einziges Mal erscheint, während Botticelli auf demselben Flächenraum nicht weniger als siebenmal das Bild des Moses unterbringen mußte, als gelte es, seine Taten in einem epischen Gedicht zu preisen.

An der Lösung einer so ungerechtfertigten Aufgabe — denn wer wollte noch in solcher Häufung von Episoden eine freie Willensäußerung des Künstlers erkennen? — ist seine Schöpferkraft indessen nicht erlahmt (Abb. 43). Er schildert getreu den historischen Verlauf von rechts nach links, aber er hat sofort ein Moment von besonders fesselnder Schönheit gefunden, um das er alle übrigen Szenen kunstvoll gruppiert. Rechts in der Ecke erschlägt der zornentflammte Moses den unbarmherzigen ägyptischen Vogt, der schreiend am Boden liegt; mit blutender Stirn und schmerzverzerrtem Gesicht stürzt der mißhandelte Israelit in die Arme seines entsetzten Weibes, das ihn mit sich fortzieht. So wird der Totschlag auch äußerlich gerechtfertigt, aber etwas weiter im Hintergrunde sehen wir den Schuldbeladenen einsam in die Wüste fliehen.

Dann erregt der Hirten Bosheit gegen die Töchter Jethros aufs neue den Zorn des Moses; mit erhobenem Stab treibt er die Fliehenden vor sich her. Im Mittelpunkt des Bildes tränkt er die Schafe der verfolgten Jungfrauen und im Hintergrunde er-



Abb. 44. Auszug aus Ägypten. (Zu Seite 49.)



Abb. 45. Jugendleben des Moses. Kopf des Aron. (Zu Seite 49.)

scheint er selbst als Hirte mit seinen Schafen, im Begriff, die Sandalen abzulegen an heiliger Stätte, wo er knieend Gottes Gebote aus dem feurigen Busch empfängt. Endlich begegnet er uns zum siebenten Male als Führer des Volks (Abb. 44). Ihm folgen sein Weib und seine beiden Söhne, Aron (Abb. 45), mit langem schwarzen Bart und mächtigem Turban und endlich Frauen und Männer des Stammes Israel, erstere schwer beladen mit der häuslichen Habe, letztere durch ihre Tracht bald als Priester und Weise, bald als Krieger charakterisiert (Abb. 46).

Nichts hätte die Sympathie des Beschauers für den Helden der Bilderreihe des Alten Testaments tiefer erregen können, als diese so unbefangen, scheinbar so naiv geschilderte Einführungsgeschichte in seinen gewaltigen Beruf. Wir fühlen uns angezogen wie durch die Erzählung einer schönen Sage, und wer genauer zusieht, entdeckt in der harmlosen Schilderung Züge tiefer psychologischer Wahrheit. Nicht die Flucht des Moses in die Wüste und die Vertreibung der Hirten, — Vorbilder der Versuchung Christi gegenüber und als solche besonders bedeutungsvoll, — nicht die wunderbare Berufung am feurigen Busch oder der triumphirende Auszug aus dem Lande der Knechtschaft haben dem Künstler das Thema für die Hauptkomposition seines Bildes geboten; ein scheinbar nebensächlicher Zug im Jugendleben seines Helden hat ihn besonders tief ergriffen. Den Mann der Tat, der alles Unrecht haßt, der selbst vor einem Totschlag nicht zurückschreckt, wenn es gilt, Vergewaltigung zu rächen, den Erwählten Gottes, den Heerführer des Volks hat Botticelli mit gewohnter Meisterschaft zu charakterisieren gewußt; doch nirgends verweilt er so gern wie bei jener Liebestat des mildherzigen Fremdlings, der ritterlich die Schwachen schützt und hilfsbereit mit eigener Hand die Schafe der Töchter des Midianiters zu tränken sich anschickt (Abb. 47). Diese Tat enthüllt die

schönste Seite im Charakter des jugendlichen Moses; das erkannte Botticellis feiner Takt und in einer reizenden Idylle am Brunnen unter schattigen Eichbäumen hat er sie zur Darstellung gebracht. Der Typus des wasserschöpfenden Moses (Abb. 48) ist schön wie ein idealer Christuskopf und die beiden Hirtinnen, von denen die eine das gesponnene Garn, wie das noch heute in Italien geschieht, in den oben gespaltenen Hirtenstab befestigt hat, sind Schöpfungen von zauberhafter Naivetät, von wahrhaft poetischem Reiz (Abb. 49).

Leider hat dies Fresko an der rechten Seite, wo der Baldachin über dem päpstlichen Thron errichtet wird, sehr arg gelitten und Übermalungen konnten hier nicht ausbleiben. Im übrigen aber muß auch dieses Bild fast ganz als eigenhändige Arbeit



Abb. 46. Jugendleben des Moses. Detail. (Zu Seite 49.)

Botticellis gepriesen werden, der überhaupt die Hände von Gehilfen weit weniger in Anspruch genommen hat als die meisten seiner Mitarbeiter.

Wird doch auch im letzten Gemälde des Meisters in der Sixtina ein geübtes Auge nur rechts im Hintergrunde an der Säulenreihe die Arbeit eines Schülers erkennen, während Botticelli in der Hauptsache auch hier die ganze große Arbeit selbst geleistet haben muß (Abb. 50). Das technisch Vollendetste der drei Fresken ist bis auf den goldenen Saum der Gewänder in allen Einzelheiten mit peinlichster Sorgfalt durchgeführt und in der dramatischen Schilderung der Vorgänge, in der scharfen Charakteristik der einzelnen Gestalten mit einer Meisterschaft behandelt, daß man hier in der Tat die Fortschritte einer stets wachsenden künstlerischen Kraft erkennt, aber auch annehmen muß, daß Botticellis Interesse noch tiefer als gewöhnlich erregt war. Hat man von außen auf ihn eingewirkt, indem man, um einer erhöhten Aufgabe zu genügen, eine erhöhte Kraftanstrengung von

ihm verlangte? Reizte ihn selbst in ungewöhnlicher Weise die gesteigerte Schwierigkeit, eine Fülle theologischer Weisheit in das schwer anzupassende Gewand einer künstlerischen Schöpfung zu kleiden? Jedenfalls hat Botticelli als echter Künstler wie im Opfer des



Abb. 47. Mittelgruppe aus dem Jugendleben des Moses. Cappella Sistina.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 49.)

Aussätzigen so auch hier, den spröden Inhalt in einer schönen Form so glücklich zu verbergen gewußt, daß der Beschauer, an der letzteren sich freuend, ganz vergißt, nach dem ersteren zu fragen. Gewiß, ein persönlicher Triumph des Künstlers, aber immerhin ein verhängnisvoller Fehler der Nachwelt gegenüber, der sich damit gerächt hat, daß bis



Abb. 48. Der wasserschöpfende Moses. Cappella Sistina.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 50.)

auf den heutigen Tag auch die sogenannte „Bestrafung der Rotte Korah“ in ihrer wahren Bedeutung nicht verstanden worden ist.

Das völlige Verständnis dieses großartigen Freskobildes, das immer wieder unser Auge anzieht und unsere Phantasie erregt, kann erst gefunden werden, wenn man es einerseits scharf als alttestamentlichen Prototypus der Schlüsselübergabe Peruginos an der Wand gegenüber auffaßt und anderseits die Mühe nicht scheut, im Alten Testament die Wurzeln zu suchen, aus denen die einzelnen Szenen des figurenreichen Bildes sich entwickelt haben.

Es leuchtet ein, daß die Darstellung der Schlüsselübergabe an Petrus in der Palastkapelle seines Nachfolgers nicht fehlen durfte; ja, der ganze neutestamentliche Bilderkreis mußte in diesem feierlichen Akt, auf welchem das Papsttum seine historische Stellung gründet, seinen Höhepunkt erreichen. Perugino ist sich der Ehre seines Auftrags wohl bewußt gewesen und man darf behaupten, daß er sich selber weit übertroffen hat in der so großartigen und doch schlichten Schilderung des erhabenen Augenblicks, in welchem Christus seinen edelsten Jünger zum Eckstein der Kirche erkor. Welche Klarheit der Komposition, welche Monumentalität der Gestalten, welch edle Würde im Geben, welche

gläubige Demut im Empfangen! Gewiß, der Papst würdigte den umbrischen Meister besonderen Vertrauens, wenn er ihm diese Darstellung übertrug; aber mußte sich nicht auch Botticelli schon bewährt haben, wenn Sixtus ihm die völlig neue Gestaltung einer alttestamentlichen Parallele anvertraute? — Die dräuende Inschrift am Konstantinsbogen:

Nemo sibi assumat honorem nisi vocatus a Deo tanquam Aron*)

illustriert aufs klarste den Vorgang am Altar, wo die aufrührerische Rotte Korah (Abb. 50) vom Feuer verzehrt wird, weil sie mit frevelnder Hand Gott zu opfern gewagt, was nur Arons priesterlichem Geschlechte gestattet war. Wir sehen den greisen Hohenpriester, mit dem Triregnum geschmückt, im Hintergrunde ruhig sein Räucherfaß schwingen, und Eleasar von dannen eilen, um mit den Pfannen der Verbrannten den Altar zu behängen, während Moses im Vordergrunde in dunkelgrünem, goldumsäumtem Mantel mit erhobenem Stabe und gen Himmel gerichtetem Blick das Verderben auf die Abtrünnigen herniederfleht. In dieser königlichen Gestalt ist das Mosesideal des Mittelalters und der Frührenaissance erreicht (Abb. 51). Nur noch Michelangelo konnte eine Erscheinung übertreffen, die ganz vom Feuer der Gottheit durchglüht, mit dem höchsten Bewußtsein gottverliehener Rechte die edelste menschliche Würde verbindet. Aber würde sich Michelangelo mit solcher Hingabe in das Wesen des großen Hirten Israels versenkt haben, wenn nicht seine Vorgänger in der Sixtina in der Lebensschilderung des Moses ihre ganze Kraft erschöpft hätten? Wie vor einer himmlischen Erscheinung prallt der frechste der Abtrünnigen entsetzt zurück, ein zweiter hinter ihm stürzt mit wildem Angstgeschrei zu Boden und ein dritter verbirgt in stummer Verzweiflung vor dem Altar das glühende Haupt in der Erde. Der Kontrast zwischen der glaubensstarken Ruhe des Moses und der ohnmächtigen Verzweiflung schuldbewußter Empörer, über welche die Schrecken

*) Niemand maße sich die Ehre an, er sei denn wie Aron von Gott berufen.



Abb. 49. Jugendleben des Moses: Die Töchter Jethros. Cappella Sistina.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 50.)



Abb. 50. Bestrafung der Rotte Korah. Rom. Sixtinische Kapelle. Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 58.)

des Todes hereinbrechen, fesselt den Beschauer zunächst wie der Anblick eines Naturereignisses von elementarer Gewalt, und wenn er den Blick den weiteren Schilderungen zur Rechten und Linken zuwendet, so meint er das Hauptinteresse des merkwürdigen Bildes schon erschöpft zu haben. Und doch stehen diese Gruppen nicht nur als Kunstwerke auf gleicher Höhe wie die Hauptszene; diese letztere wird nur halb verstanden bleiben, wenn wir nicht auch die Bedeutung der ersteren kennen gelernt haben. Auch rechts erscheint Moses wieder als zürnender Richter, als unbestechlicher Vollstrecker der Befehle Gottes. Von einer unbarmherzigen, mit Steinen bewaffneten Menge umringt, wird ein Mann hinausgeführt, um gesteinigt zu werden, weil er den Namen des Herrn gelästert hat (Abb. 52). Wie die Rotte Korah das Feuer verzehrt, weil sie die heiligen Rechte Arons freveInd angetastet hatte, so muß auch dieser Mann zugrunde gehen, weil er den noch heiligeren Namen Gottes zu mißbrauchen gewagt. Hier aber hat das Ungestüm einer leidenschaftlich erregten Menge sich auch dem Moses mitgeteilt, der eben mit erhobenen Händen — „leget die Hände auf ihn“, heißt es im Gebot des Herrn*) — das Verdammungsurteil auf den Unglücklichen herabzuschleudern scheint.

Links im Vordergrunde setzt sich das Werk der unbeugsamen Gerechtigkeit des alttestamentlichen Jehovah fort, als dessen Werkzeug auch hier Moses in heftig bewegter Haltung auftritt. Während Korahs Rotte dem fressenden Feuer des Himmels anheimfällt, werden Datan und Abiram hier auf Mosis Geheiß lebendig von der Erde verschlungen, die wie dünne Eisschollen unter ihren Füßen zerbricht. Auch hier packt uns die furchtbare Seelenangst in Ausdruck und Gebärden der Schuldigen, aber Moses, als wäre er all der Strafgerichte müde, offenbart nicht mehr das jugendliche Ungestüm wie bei der Steinigung, auch nicht mehr die königliche Ruhe wie am Altar (Abb. 53); er beugt den Rücken unter der Last des Alters, eine Regung des Mitleids gibt sich kund, und so scheint es, als wollte der Künstler mit feinem Takt auf Signorellis Schilderung der letzten Taten des Moses im nächsten Bilde vorbereiten. Wer aber sind jene beiden Männer, die über dem geöffneten Abgrund auf Wolken wandeln und mit geschlossenen Augen und tastenden Händen in der Luft zu schweben scheinen? In einem kurzen Abschnitt des vierten Buchs Mose (Kap. 11, V. 26—29) findet sich endlich auch für diese wunderbare Erscheinung die Erklärung, welche zugleich für das Verständnis des ganzen Bildes völlig neue Gesichtspunkte bietet und außerdem



Abb. 51. Moses aus der Rotte Korah.
(Zu Seite 53.)

*) 3. Mose 24, V. 10—23.

unsere Überzeugung festigt, daß ein wohlerfahrener Theologe dem Künstler das tiefsinnige Programm für seine Darstellung an die Hand gegeben haben muß.

26. Es waren zwei Männer im Lager, heißt es, die hießen Eldad und Medad, und der Geist ruhete auf ihnen ... und sie weissagten im Lager.

27. Da lief ein Knabe hin und sagte es Mose an und sprach: Eldad und Medad weissagen im Lager.

28. Da antwortete Josua ... und sprach: Mein Herr Mose, wehre ihnen.

29. Aber Mose sprach zu ihm: Bist du der Eiferer für mich? Wollte Gott, daß alle das Volk des Herrn weissagete und der Herr seinen Geist über sie gebe.

Eldad und Medad also sind jene beiden Männer, die angeklagt wie der Lästerer, wie Korah und seine Rotte, sich gegen die göttlichen Gebote aufgelehnt zu haben, auf einer Wolke über den offenen Abgrund wandelnd, der die letzteren verschlingt, gerettet werden. Sie sind blind für die Dinge der Außenwelt, aber vom Geiste Gottes beseelt und innerlich mit dem Lichte der Weissagung erleuchtet.

Die Lehre der Kirche, welche in dieser Darstellung, die ebenso einzigartig ist wie das Opfer der Aussätzigen, ihren Ausdruck finden sollte, ist nicht schwer zu fassen. Die



Abb. 52. Die Steinigung des Lästerers.
Detail aus der Bestrafung der Rotte Korah. (Zu Seite 55.)



Abb. 53. Moses aus der Bestrafung Datans und Abirams.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 55.)

Übertragung der höchsten kirchlichen Gewalt an Petrus, im Neuen Testament durch die Schlüsselübergabe bestätigt, wird im Alten Bunde vorgebildet durch Arons geistliche Hierarchie, als deren Verteidiger gegen jede Auflehnung Moses erscheint. Er vernichtet die Aufrührer gegen die Priesterschaft Arons, er befiehlt den zu steinigen, der fluchend Gottes Namen mißbraucht hat, aber die, welche den Namen Gottes anrufen, Wunder zu tun, werden gerettet, sie gefährden die Rechte der Kirche nicht, sondern festigen sie.

Wieder ist es ein Zeitereignis, welches sich in Botticellis merkwürdigem Fresko wiederspiegelt.

Andrea Zamometic, der Erzbischof von Krain, wie ihn die Deutschen nannten, hatte sich, als er sich in seiner Erwartung Kardinal zu werden getäuscht sah, zu derselben Zeit gegen Sixtus aufgelehnt als dieser auch durch äußere Feinde hart bedrängt wurde. Von Lorenzo de' Medici und selbst vom Kaiser heimlich unterstützt, verkündete er schon am 25. März 1482 im Baseler Münster ein allgemeines Konzil, und am 21. Juli erließ er sogar einen Aufruf, in welchem „Francesco von Savona“ ohne weiteres als Sohn des Teufels angeredet wird.

Erst als der Papst Nuntien über Nuntien nach Deutschland gesandt hatte, ließ man den aufrührerischen Erzbischof fallen, der endlich im Dezember 1482 verhaftet wurde und sich später in seinem Kerker zu Basel selbst den Tod gegeben hat.

Der Zusammenhang ist klar genug. Wie Sixtus IV. im Reinigungsopfer des Aus-



Abb. 54. Alessandro Farnese und Pomponius Laetus.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 58.)

sätzigen seine Bautätigkeit verherrlicht wissen wollte, wie er im Untergang Pharaos im Roten Meer seinen kriegerischen Erfolg bei Campomorto feierte, so ist es endlich auch sein siegreiches und energisches Vorgehen gegen den Erzbischof von Krain gewesen, an welches ihn das Fresko Botticellis erinnern sollte. Haben nicht Julius II. und Leo X. drei Jahrzehnte später in der Stanza d'Eliodoro durch Raffael in ganz ähnlicher Weise ihre Triumphe über äußere und innere Feinde verherrlichen lassen?

Auf den abtrünnigen Prälaten ist das dräuende „Nemo sibi assumat" gemünzt, auf diesen bezieht sich der klägliche Untergang Korahs, Datans und Abirams, dieser endlich war in der Person des Lästerers dargestellt, der sich am Namen Gottes versündigt hatte, wie Andrea Zamometic an der geheiligten Würde des Papstes.

Wer der theologischen Weisheit müde ist, mag sich noch zum Schluß an den ausdrucksvollen Porträts erfreuen, die Botticelli rechts in seine Darstellung aufgenommen hat. Sie haben alle das Geheimnis ihrer Namen mit ins Grab genommen bis auf den Meister selbst, der, wie wir sahen, rechts neben dem geistlichen Würdenträger in einfachem schwarzen Malerkittel und schwarzem Barett erscheint. Er mochte sich getrost unter diesen bedeutenden Köpfen gelehrter Herren sehen lassen, nachdem er solche Proben des eigenen Könnens abgelegt hatte und dem eigenen Genius treu geblieben war, trotzdem er seine Kunst unter einen höheren Willen hatte beugen müssen. Auch links über dem richtenden Moses werden noch zwei Porträtköpfe sichtbar (Abb. 54): ein kluger älterer Mann und neben ihm ein vornehmer Jüngling. Wir können ihre Namen mit ziemlicher Gewißheit feststellen. Der junge Alessandro Farnese, später Papst Paul III., tritt hier mit seinem Präzeptor, Pomponius Laetus, auf.

Gewiß wird der, welcher in der Kunst nur das Auge erfreuen will, ohne den Kopf anzustrengen, vor den Fresken Botticellis schwerlich seine Rechnung finden; ist doch ein völliges Verständnis auch eine Voraussetzung jeder echten Freude an einem Kunstwerk.

Wer aber auch auf die Kunst den Satz anwenden will, daß ein edler Genuß mit ernster Arbeit wohlbezahlt ist, und sich die Mühe nicht verdrießen läßt, tiefer in den Geist der monumentalen Wandbilder der Sixtina einzudringen, der wird so am besten Botticellis einzigartige Stellung in der Kunst der Frührenaissance begreifen lernen. Man vergegenwärtige sich doch noch einmal die Schwierigkeit der ihm gewordenen Aufgabe und die erstaunliche Gewandtheit, mit der er sie zu lösen verstand! Mit der Darstellung der Versuchung Christi sollte er zugleich eine Verherrlichung der Bautätigkeit Sixtus' IV. in Rom verbinden, — er erfand das Opfer des Aussätzigen; im Jugendleben des Moses sieben getrennte Vorgänge auf einer Bildfläche unterbringen, — er schuf ein reizendes Idyll als Mittelpunkt; in der Empörung der Rotte Korah endlich der im Alten Testamente vorgebildeten souveränen Macht des päpstlichen Stuhles huldigen, — er weiß den Beschauer durch die phantastische Schönheit seiner form- und farbenreichen Schilderung so zu fesseln, daß er sich gern mit einer allgemeinen Kenntnis des Dargestellten begnügt.

Wenn wir Vasari glauben dürfen, so war auch Papst Sixtus von Botticellis Arbeiten in höchstem Grade befriedigt und spendete reichen Lohn; aber dieser, auch hierin eine echte Künstlernatur, besaß kein Verständnis für den Wert der Güter dieses Lebens, vertat noch in Rom, was er erarbeitet hatte, und kehrte, arm wie er gekommen, im Herbst 1483 nach mehr als zweijähriger Abwesenheit in seine Vaterstadt zurück. Hier wartete seiner ein neuer monumentaler Auftrag, indem Lorenzo Magnifico ihm und dem Ghirlandajo übertrug, sein neuerbautes „Ospedaletto“ mit Fresken zu schmücken. Aber der Villenbau wurde durch eine Feuersbrunst großenteils zerstört, und von den Fresken der Florentiner Meister haben sich keine Spuren mehr erhalten.

III.

Die im Verlauf der Renaissance immer stärker erwachende Neigung der Künstler, mit den hergebrachten biblischen Darstellungen eine Schilderung der eigenen glänzenden Kultur zu verbinden, wie sie sich in Venedig vor allem in den beliebten biblischen Gastmählern kundgibt, findet in Florenz in der Anbetung der heiligen drei Könige ihren schärfsten Ausdruck. Die Hochzeit zu Cana, das Nachtmahl der Jünger zu Emmaus, das Gastmahl des Levi, ja selbst das große Abendmahl gaben im letzten Grunde nur noch die Namen für intime Mahlzeiten oder festliche Gelage daseinsfroher Menschen, für die oft berückende Schilderung des üppigen venetianischen Genußlebens. Aber auch in der Anbetung der Weisen aus dem Morgenlande fand sich reichliche Gelegenheit, die vornehmen Sitten der strengeren Florentiner, die Mannigfaltigkeit und den Reichtum der Kostüme an den Königen und ihrem Gefolge zu schildern, und überdies konnte man unzählige Porträts berühmter Zeitgenossen in die figurenreiche Darstellung einführen. Kein anderer als Leonardo hat hier den maßgebenden Typus in der unvollendeten



Abb. 55. Anbetung der Könige. London. Nationalgalerie. (Zu Seite 60.)

Anbetung der Könige in den Uffizien geschaffen, die im Jahre 1478 als Altarbild für die Kapelle des Palazzo Vecchio bestellt worden war. Die Art, wie die Madonna hier auf einmal aus der Ecke in die Mitte des Bildes gerückt wird, wie die Könige sich ihr von rechts und links mit stürmischer Andacht nahen, wie endlich ein glänzendes Gefolge sich in frohem Getümmel um die Mittelgruppe schart, alles das hat Leonardo erfunden und Botticelli sich für immer zu eigen gemacht. Zahlreiche Studienblätter und Gemälde



Abb. 56. Anbetung der Weisen. London. Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl, München. (Zu Seite 62.)

des Meisters sind erhalten, in denen dieser Grundtypus festgehalten und entwickelt wird, und nur in jener tiefempfundenen Huldigung Savonarolas, in der Nationalgalerie zu London, ist aus leicht verständlichen Gründen alles irdische Gepränge um Maria und ihr Kind durch die himmlischen Heerscharen verdrängt.

Die älteste Anbetung der Könige, die man Botticelli zugeschrieben hat, ist das länglich-schmale Gemälde mit unzähligen Figuren in der Londoner Nationalgalerie, welches früher als Filippino Lippi gegolten hat (Abb. 55). Das herrliche Bildchen ist durch einen trüben Firnis etwas entstellt, zeigt aber Merkmale eines Frühwerkes Botticellis, als er noch ganz unter dem Einfluß des Fra Filippo Lippi stand.



Abb. 57. Anbetung der Könige. Petersburg. Ermitage.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 62.)

Eine zweite früher gleichfalls dem Filippino Lippi zugeschriebene Anbetung in der Nationalgalerie (Abb. 56), eine ähnliche in der Ermitage zu Petersburg (Abb. 57) und eine dritte unvollendete und arg übermalte in den Uffizien (Abb. 58) aus späterer Zeit veranschaulichen alle dasselbe wirkungsvolle Kompositionsprinzip, schildern den Vorgang in fels- und ruinenreicher, weit sich öffnender Landschaft und lassen um die anbetenden Könige eine teils andächtige, teils profane Menge sich scharen. Besonders in den Bildern der Ermitage und der Uffizien nimmt ein weiterer Kreis an dem großen Ereignis der Menschwerdung Christi teil, und um die Jungfrau herum ist alt und jung das Christkind verehrend in die Kniee gesunken, aber je weiter vom Mittelpunkt entfernt, desto gleichgültiger zeigt sich die lärmende Menge. Die einen sind beschäftigt für die ungeduldig harrenden Rosse zu sorgen; unter den anderen ist eben ein heftiger Streit ausgebrochen, der mit dem Schwerte in der Hand entschieden werden soll; wieder andere tauschen in ruhiger Unterhaltung ihre Erlebnisse aus, und hier und dort erscheint eine Porträtgestalt in dem bunten Durcheinander.

Alle diese Bilder sind später entstanden als die berühmte Anbetung der Könige (Abb. 59), die Botticelli für den Altar zur Rechten des Haupteinganges in Santa Maria Novella im Auftrag des Guaspare di Zanobi del Lama malte, der schon im Jahre 1481 starb. Das Bild, welches heute gleichfalls in den Uffizien bewahrt wird, ist eigentlich nichts anderes als ein großes Familiengemälde der Medici, und es wurde zu einer Zeit gemalt, als Botticelli sich längst als Porträtmaler bewährt hatte. Das phantastische Frauenporträt in Frankfurt a. M. (Abb. 60), der Charakterkopf der Caterina Sforza in Altenburg, des Giovanni di Cosimo de' Medici in den Uffizien (Abb. 61), die Jünglingsporträts in Stockholm und London (Abb. 62) zeigen ja, wie weit Botticelli an poesievoller Auffassung und feinsinniger Charakteristik die Bildnismaler seiner Zeit übertraf.

Keinem der vielen Werke des Meisters spendet Vasari größeres Lob, keinem hat er eine so eingehende Beschreibung gewidmet als dem Gemälde in den Uffizien. „Gewiß ein ganz wunderbares Werk," ruft er aus, „in Kolorit, Zeichnung und Komposition von solcher Schönheit, daß es heute noch jeder Künstler mit Staunen betrachtet." Und in der Tat findet dies Gemälde in der miniaturartigen Feinheit und Sicherheit der Zeichnung, in der Verschmelzung der Lokaltöne und in der heiter-harmonischen Farbenstimmung in Botticellis Kunst nicht seinesgleichen. Es ist überdies mit einer solchen Meisterschaft der Perspektive ausgeführt, daß sich auf dem beschränkten Flächenraum mehr als dreißig Personen mit der größten Freiheit bewegen.

Im dunkelgrünen, pelzgefütterten, über und über mit Goldstickerei bedeckten Mantel kniet der alte Cosimo de' Medici, der Vater des Vaterlandes, vor dem segnenden Christkinde, dessen Füßchen er voll Ehrfurcht mit einem Tuch erfaßt hat, um es zu küssen. Vasari bewundert in diesem feinen, mit aufopferndem Fleiß und vollendeter technischer Meisterschaft durchgeführten Greisenporträt den Ausdruck der Freude, am Ziel der langen Wanderschaft den Ersehnten des Menschengeschlechts endlich begrüßen zu dürfen. Ganz in der Mitte im Vordergrunde, fast von hinten gesehen, kniet Cosimos Sohn Piero in scharlachrotem, hermelingefüttertem Mantel; er wendet sich dem jüngeren Bruder, dem früh verstorbenen Giovanni zu, der gleichfalls niedergekniet ist, dem Kinde seine Gabe in goldenem Gefäß zu opfern. Hinter beiden steht der Sohn Pieros, der unglückliche Giuliano, der Vater Papst Clemens' VII., in prächtige dunkle Gewänder gehüllt, das ausdrucksvolle, schwermütige, von schwarzen Locken umrahmte Antlitz gesenkt. In Berlin und Bergamo (Abb. 63) werden noch zwei andere Bildnisse von Botticellis Hand bewahrt, die den Liebling der Florentiner darstellen, welcher der folgenschweren Verschwörung der Pazzi zum Opfer fiel, während sein Bruder Lorenzo wie durch ein Wunder entkam. Der „Magnifico" erscheint ganz links im Vordergrunde, die beiden Hände über den Schwertknauf gelegt, in dunkelrotem, goldgesticktem Wams mit blauen Ärmeln. Er gleicht dem Bruder nicht nur in der unbeweglichen Ruhe des nachdenklich gesenkten Blickes, sondern auch in der Bildung des Kopfes, der Haartracht und der vornehm abwartenden Haltung. Alle Anhänger des Hauses Medici nehmen an der feierlichen Handlung teil, aber wer kann heute ihre Namen nennen, wer kann der glänzenden Versammlung, die



Abb. 58. Anbetung der Könige. Florenz. Uffizien. Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari, Florenz. (Zu Seite 62.)

hier der Magnifico um die Begründer seines ruhmreichen Geschlechtes geschart hat, ein persönliches Fortleben im Gedächtnis der Nachwelt zurückgeben? Man betrachte jeden dieser Porträtköpfe einzeln, man studiere die meisterhaft modellierten Hände, den jeder Bewegung gewissenhaft angepaßten Faltenwurf, und man wird Vasaris Bewunderung ganz verstehen, man wird aber auch bemerken, daß Botticelli auf die Durchführung der



Abb. 59. Anbetung der Könige. Florenz. Uffizien. Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz. (Zu Seite 62.)

Porträtgestalten weit größere Sorgfalt verwandt hat, als auf die Idealgestalten von Maria und Joseph. Gewiß entsteht dadurch ein leiser Mißklang zwischen der inneren Bedeutung und der äußeren Erscheinung dieser Hauptpersonen, aber er wird gemildert durch die einheitlich ruhige Stimmung, die das Ganze erfüllt, durch den schönen Zusammenklang maßvoll bewegter Empfindungen, die sich bei Botticelli selten so edel, so würdig, so ruhevoll geäußert haben.

Mit dieser Anbetung der Könige, die noch vor dem römischen Aufenthalt des Meisters

entstanden sein muß, trat Botticelli mit einem Schlage in die vorderste Reihe der Künstler, die Lorenzo de' Medici und seine Anhänger mit ihren Aufträgen ehrten. Er scheint bis in den Beginn der neunziger Jahre fast ausschließlich im Dienst der Medici und der ihnen verwandten und befreundeten Tornabuoni tätig gewesen zu sein, er hat die glanzvollsten Tage der Mediciäer gesehen und ist dem jungen Michelangelo, dessen



Abb. 60. Frauenporträt. Frankfurt a. M. Städelsches Institut.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 62.)

Ausbildung Lorenzo übernommen hatte, im Palazzo Riccardi begegnet. Das Bild jenes glorreichen Zeitalters spiegelt sich aufs deutlichste in den Werken dieser Epoche wieder, wo Botticelli in seinen Venusbildern dieselbe Begeisterung für das klassische Altertum offenbart, wie Argyropulos, Marsilio Ficino, Poliziano und so viele andere in ihren Reden und Schriften.

Vasari führt unter den zahlreichen für Lorenzo Magnifico gearbeiteten Bildern

zuerst eine lebensgroße Pallas auf, die in Temperafarben auf Leinwand gemalt ist und erst vor einigen Jahren im Palazzo Pitti wiederaufgefunden wurde (Abb. 64). Unter dem Symbol einer olivenbekränzten Minerva, die einen bärtigen Centauren züchtigt, werden hier die Segnungen des Friedens und der bürgerlichen Ordnung verherrlicht, die Florenz unter dem Scepter des Medicäers genoß. Die Göttin traf den häßlichen Unhold, mit Bogen und Köcher bewaffnet, auf verbotenen Wegen umherschweifend am Fuße eines schroff in die Höhe steigenden Felsgebildes, wo kein Entrinnen möglich



Abb. 61. Porträt des Giovanni di Cosimo de' Medici. Florenz. Uffizien.
Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 62.)

war. Schnell hat sie den Halbmenschen, aus dessen schielendem Blick das böse Gewissen deutlich redet, an einem Haarbüschel erfaßt, die wohlverdiente Züchtigung mit überlegener Ruhe und weiblicher Grazie erteilend (Abb. 65). Dabei schwebt sie in ihren flatternden über und über mit den Ringen der Medici verzierten Gewändern so leicht über den grünen Rasen dahin, daß man meint, es bedürfe der schweren Lanze und des mächtigen Schildes, den sie auf dem Rücken trägt, um die Zeusgeborene auf der Erde festzuhalten. Die selbständige höchst naive Auffassung der Antike, der liebenswürdige Humor der Schilderung verleiht diesem Bilde, das jahrhundertelang nur in Fragmenten nach einer Zeichnung der Uffizien und nach einem Teppich des Grafen von Baudreuil bekannt war, einen be-

sonderen Reiz, es bietet aber auch als eine sehr glücklich erfundene Huldigung des Hauses Medici ein eigentümliches kulturhistorisches Interesse dar.

Ein Stück köstlichen Humors, wie ihn Botticelli nur selten zu äußern verstand, erfrischt das Auge auch in dem Mars- und Venusbild der Londoner Nationalgalerie (Abb. 66). Aber es sind doch nicht die mutwilligen Satyrknaben, welche mit den schweren Waffenstücken des Kriegsgottes ihr Spiel treiben, die uns hier am meisten entzücken; das heimliche Glück der Liebe menschgewordener Götter, die nie den Schmerz gekannt, ist



Abb. 62. Jünglingsporträt. London. Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl, München. (Zu Seite 62.)

hier mit so kindlicher Einfalt und keuscher Zurückhaltung, mit so feinsinnigen Zügen tief poetischen Verständnisses geschildert, daß der Anblick des Bildes im Beschauer die zartesten Regungen erwecken muß. Der schlafende Gott, wahrscheinlich Giuliano de' Medici selbst, „il bel Giulio“, wie ihn die Florentiner nannten, enthüllt fast ganz die herbe Schönheit seiner kräftigen Glieder, und aus dem geöffneten Munde des zurückgesunkenen Hauptes meinen wir die tiefen Atemzüge des Schlummernden zu vernehmen. Er schläft den traumlosen Schlummer der Jugend, alle Spannkraft ist verschwunden und die gelösten Glieder haben die bequemste Lage gefunden. Venus bewacht den Schlummer des Geliebten; sie hat sich ihm gegenüber im schattigen Myrtenhain gelagert; in holde Liebesträumerei



Abb. 63. Porträt des Giuliano de' Medici.
Berlin. Museum.
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl, München.
(Zu Seite 62.)

versunken, wie etwa Tizians berühmte Frauengestalt in der Borghesegalerie, schaut sie in die Ferne, leidenschaftslos, wunschlos, glücklich im völligen Genügen, im Bewußtsein, zu lieben und geliebt zu sein. Ein faltenreiches weißes Kleid, mit goldenen Säumen verziert, umhüllt die schlanken Glieder der Liebesgöttin, die uns so menschlich begegnet und nur durch die strahlende Heiterkeit den olympischen Ursprung verrät. Dürfen wir auch in ihr eine Porträtdarstellung erkennen? Fast muß man es glauben, vergleicht man mit ihr die beiden herrlichen Venusdarstellungen, welche Botticelli um dieselbe Zeit für eine der Villen der Medici, wahrscheinlich für Careggi, gearbeitet haben wird. Erscheint hier einerseits in der „Primavera“ derselbe individuelle Frauentypus noch einmal in der reizenden Erscheinung der wandelnden Liebesgöttin in der Mitte (Abb. 67), so hat andererseits Botticelli in der Geburt der Schaumgeborenen dem eigenen der Antike sich nähernden Venusideal den reinsten Ausdruck verliehen.

Wer die wunderbare Schöpfung Botticellis, die sich „Primavera“ (Abb. 68) nennt und stofflich einem Festgedicht Polizians entnommen ist, recht genießen will, der versuche, sich die ursprünglichen Farben des stark nachgedunkelten Temperabildes wiedervorzustellen. Als der Himmel noch in strahlender Bläue durch das leuchtende Grün der Orangen und Myrten hindurchschimmerte und hundertjähriger Staub noch nicht die goldenen Früchte und weißen Blüten der dichtbelaubten Bäume verdunkelt hatte, als das Gras der Wiese noch grün und die zahllosen Blumen noch frisch waren, da muß der Frühlingszauber dieser Landschaft überwältigend gewesen sein. Gewiß, an äußerem Reiz hat das Gemälde im Laufe der Jahrhunderte verloren, sein innerer Wert läßt sich aber auch heute noch um so schneller begreifen, als die überlebensgroßen Figuren sich verhältnismäßig guter Erhaltung erfreuten.

In weißem, goldverziertem Gewand, wie im Londoner Bilde, erscheint die schlanke Venus — wahrscheinlich das Bildnis der Geliebten Giulianos, dessen eigenes Porträt man hier im Merkur erkennen will — in der Mitte vor einem üppig wuchernden Myrtengebüsch. Der rote, goldgestickte Mantel ist über die erhobene Rechte herabgesunken, sie schreitet langsam vorwärts, und das mit goldgewebten Schleiern geschmückte Haupt

ein wenig zur Seite gesenkt, blickt sie den Beschauer mit holdem Lächeln an. Über ihr flattert fröhlich der mutwillige Amor mit verbundenen Augen, im Begriff, einen flammenden Pfeil auf die drei Grazien zu richten, die in durchsichtige Schleier gehüllt, in leicht schwebendem Rhythmus vor der Liebesgöttin einen Frühlingsreigen tanzen (Abb. 69). Vor ihnen verscheucht Merkur, eine herrliche Jünglingsgestalt, die uns sofort an den schlummernden Mars erinnern muß, das leichte Gewölk mit seinem Heroldsstab; hinter ihnen naht sich die Primavera selbst, von der fliehenden Flora begleitet, welche der stürmische Zephyr umarmen will. Die Frühlingsgöttin ist eher häßlich als schön von Angesicht, aber eine wunderbar phantastische Schöpfung, vielleicht die bedeutendste allegorische Gestalt, welche die Renaissance geschaffen hat. Ein üppiger Zweig wilder, sich rankender Rosen dient ihr als Gürtel, das mit unzähligen Blumen geschmückte Gewand zusammenzuhalten, ein dichter Kranz frischer Wiesenblumen umschließt statt schimmernder Juwelen ihren



Abb. 64. Pallas Athene einen Centauren züchtigend. Florenz. Palazzo Pitti.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz. (Zu Seite 66.)

Hals und ein Diadem weißer Primeln und blauer Cyanen ist in die blonden Haare geflochten. Fröhlichen Mutes kommt sie lächelnd einher, aus der unerschöpflichen Blütenfülle in ihrem Schoß die duftenden Kinder des Frühlings der Liebesgöttin auf den Pfad zu streuen. Eiliger noch stürzt die in einen zarten Schleier gehüllte Flora herbei, dem geflügelten Zephyr zu entrinnen. Aber schon hat der pausbäckige Windgott den Arm



Abb. 65. Kopf der Pallas.
Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari, Florenz. (Zu Seite 66.)

um die Schulter der erschrockenen Göttin geschlungen und bei dieser Berührung sprossen, wie die Verse Polizians erzählen, Rosen, Anemonen und Nelken aus ihrem geöffneten Munde hervor.

Überall ist die Stimmung heiter und gehalten, nichts ist übertrieben in Bewegung und Ausdruck; der Triumphzug der Venus, den wir im flüsternden Orangenhain belauschen dürfen, zieht still und geheimnisvoll wie ein schwankes Traumgebilde an dem entzückten Auge vorüber. Keine bacchantischen Tänze begleiten ihn; nirgends äußert sich die Begierde nach zügellosem Genuß; aber wir meinen die Glückseligkeit des Augenblickes mitzuempfinden,

den Himmel und Erde mit ihren schönsten Gaben schmükken, den selige Götter mit himmlischer Ruhe genießen. Das ist der Inhalt dieser genialen Schöpfung, an welcher die Harmonie des Ausdrucks und der Gedanken vielleicht am höchsten zu preisen ist, wie sie sich so rein nur noch in einem Gemälde Botticellis wiederfindet, der Geburt der Venus, die er gleichzeitig für denselben Kreis genußfroher Menschen geschaffen hat.

. . . Frau Schönheit ist's,
Von deren Lobgesang
Noch zittert Herz und Hand,
Die du so oft erkannt
Am fliegend goldnen Haar,
Am flatternden Gewand.

Mit diesen Versen aus einem Schönheitshymnus Rossettis läßt sich der poetische Zauber, welcher die Geburt der schaumgeborenen Aphrodite umschwebt, vielleicht am ersten in Worte fassen (Abb. 70). Das Festgedicht Polizians auf ein Turnier des Giuliano de' Medici scheint auch diesmal die unmittelbare Anregung gegeben zu haben; verraten doch überdies Primavera und Geburt der Venus eine tief innerliche Verwandtschaft.

Ein eng verschlungenes Paar rosenumflatterter Windgötter hat eben die leichte vergoldete Muschel ans Land getrieben, auf welcher Venus über den weiten Ozean getragen worden ist (Abb. 71). Leise plätschernd umspielen die Wogen das schwankende Fahrzeug, auf dessen Rand die reizende Liebesgöttin steht, Brust und Schoß mit keuscher Gebärde deckend. Eine unendliche Fülle goldenen Haars um-



Abb. 68. Mars und Venus. Nationalgalerie. London. Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 67.)

flattert die Himmlische, welcher die dienende Hore schon den ausgebreiteten Mantel entgegenhält, der über und über mit Frühlingsblumen besäet ist. Man hat diese Gestalt, von welcher das Berliner Museum eine schwächere Wiederholung bewahrt, mit Recht als eins der schönsten Venusbilder der neueren Kunst gepriesen; es läßt sich sogar mit der schlummernden Venus des Giorgione in Dresden vergleichen, wo uns ebenso die Reinheit der Seele entzückt, welche in der keuschen Hülle eines vollendet schönen Weibes



Abb. 67. Kopf der Venus. (Zu Seite 68.)

wohnt. Wie eine Sage aus dem goldenen Zeitalter Saturns, das Marsilio Ficino in seinen Briefen mit so glühenden Farben geschildert hat, redet dies Bild zu uns, vor welchem sich der Beschauer fast als unberufener Zeuge eines der heiligen Geheimnisse fühlt, welche die Natur im großen Buche ihrer Wunder verborgen hat. So wahr ist dieser Vorgang geschildert, so lebendig wirkt der jungfräuliche Reiz der atmenden Göttin, so unwiderstehlich die stürmische Bewegung ihrer Diener, daß wir das zitternde Rauschen des Lorbeerhains, das leise Plätschern der Wellen zu vernehmen glauben und mit Spannung den Augenblick erwarten, wo die Schaumgeborene wirklich ans Land steigen wird.

Steht Botticelli in allen seinen Schöpfungen für das Haus der Medici auf dem Boden des Humanismus, so setzt er in den Wandgemälden, die er in der bei Fiesole



Abb 68. Primavera. Florenz. Akademie. Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz. (Zu Seite 68.)

gelegenen Villa der Tornabuoni ausführte, die ehrwürdigen Traditionen des Mittelalters fort. Der reiche Giovanni Tornabuoni, ein Freund und Onkel des Magnifico, hat jahrzehntelang die ersten Maler und Bildhauer seiner Vaterstadt beschäftigt. Ghirlandajo schuf in seinem Auftrag die monumentalen Fresken im Chor von Santa Maria Novella; für ihn meißelte Verrocchio das berühmte Sarkophagrelief im Bargello. Die im Jahre 1486 vollzogene Vermählung seines Erstgeborenen Lorenzo mit Giovanna degli Albizzi scheint endlich die Veranlassung geboten zu haben, Botticelli mit der Ausmalung jener



Abb. 69. Die drei Grazien. (Zu Seite 69.)

Villa zu betrauen. Die arg zerstörten Fresken, die im Jahre 1873 in der Villa Lemmi unter der Tünche entdeckt wurden und sich seit 1881 im Louvre befinden, schildern auf der einen Seite den Neuvermählten, der in den Kreis der sieben freien Künste eingeführt wird, auf der anderen die junge Frau, welcher die vier Kardinaltugenden ihre Gaben darbringen. Verherrlicht das erste Gemälde (Abb. 72), wo die Dialectica den schüchternen Lorenzo dem Kreise der Schwesterkünste vorstellt, die sich um den Thron der Philosophie geschart haben, die reiche Bildung des jungen Tornabuoni, so preist dagegen das zweite Fresko, das leider so zerstört ist, daß wir den eigentlichen Vorgang kaum mehr feststellen können, Giovanna degli Albizzi als das Muster aller Tugenden (Abb. 73). Die Darstellung der sieben freien Künste, als Personifikationen der Wissenschaften,



Abb. 70. Geburt der Venus. Florenz. Uffizien. Nach einer Originalphotographie von Anderson, Rom. (Zu Seite 71.)



Abb. 71. Zwei Windgötter aus der Geburt der Venus.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz. (Zu Seite 71.)

findet sich in Florenz schon am Campanile Giottos und in den Malereien der spanischen Kapelle. In Marmor gehauen scharen sie sich in Neapel um das Grab König Roberts, des Freundes Petrarcas; in Erz gegossen schmücken sie das Monument Sixtus' IV. in St. Peter in Rom. Aber weder hier, noch in den Gemälden des Melozzo da Forli in Urbino oder in Pinturicchios Malereien im Appartamento Borgia ist die Philosophie so deutlich als Königin aller Wissenschaften charakterisiert, wie sie Raffael endlich in der Schule von Athen verherrlicht hat. Dadurch gewinnt Botticellis Fresko in der Tat ein eigentümliches Interesse, er ist auch zugleich vor Raffael der einzige, welcher die Einzelgestalten in eine anmutig bewegte Szene zusammengefaßt hat, ohne die gewissenhafte Charakterisierung der einzelnen Personen aufzugeben. Die thronende Philosophie, in einen mit goldenen Flammen besetzten Mantel gehüllt, hat die Rechte lehrend erhoben und hält in der Linken den Bogen; zu ihren Füßen sitzen links Geometria mit dem Winkelmaß, Astronomia mit dem Globus, Musica mit der Orgel, rechts Arithmetica mit einer Zahlentafel, Grammatica mit Skorpion und Gerte und endlich Rhetorica mit der halbentfalteten Schriftrolle. Alle wenden ihre Aufmerksamkeit mehr oder minder teilnahmsvoll dem neuen Ankömmling zu, den eben Dialectica mit bezeichnender Handbewegung der huldvoll lächelnden, matronenhaft gekleideten Philosophia empfiehlt.

Nicht Venus und die drei Grazien, wie es bisher geschah, dürfen wir in den an-

mutigen, an die Töchter Jethros in der Sixtina erinnernden Frauengestalten erkennen, welche sich der jungen Gattin Lorenzos nahen (Abb. 74), sondern schon wegen des inneren Zusammenhangs mit dem ersten Bilde die vier Kardinaltugenden. In ganz ähnlicher Weise begleiten sie, in Piero della Francescas berühmtem Bilde in den Uffizien, die Battista Sforza auf ihrem Triumphwagen und sind bei Dante (Purgatorium XXXI, V. 107) der Beatrice als Dienerinnen bestimmt, ehe dieselbe zur Welt herniedersteigt. Aber was die vier Blumen, von denen nur noch die Stengel erhalten sind, bedeuten, welche die erste der Frauen der Giovanna in ein offen gehaltenes Tuch zu legen im Begriff ist, kann schon wegen der schlechten Erhaltung des Bildes schwer entschieden werden. Vielleicht symbolisieren sie ebensoviele Tugenden, deren die Neuvermählte in solch feierlichem Akt teilhaftig werden soll.

Am Schluß dieser Epoche seiner Entwicklung, wo er mehr in Villen und Palästen, als in Kirchen und Kapellen tätig war, wo er unter anderem auch die Zeichnungen zu einer Novelle Boccaccios für eine Hochzeitstruhe der Lucrezia Pucci entwarf, hat Botticelli endlich die von Vasari als letztes seiner Gemälde beschriebene „Verleumdung des Apelles" gemalt (Abb. 75). Der Künstler schenkte dies Bild, das heute in den Uffizien bewahrt wird, einem ihm eng befreundeten Florentiner Edelmann, dem Fabio Segni, und Vasari rühmt, es hätte nicht schöner ausgeführt werden können, ein Urteil, das mit Recht auch heute noch gelten muß. Wer aber dies außerordentlich wohlerhaltene Tafelbild mit der etwas größeren Anbetung der Könige von Santa Maria Novella vergleicht, vermißt in den Gesichtern die lebendige Farbe und die feine Zeichnung, in den langen, hageren Fingern die Knochen und Gelenke. Wer es neben die wenig jüngeren, ruhe- und schönheitsvollen Venusbilder stellt, wird schmerzlich überrascht durch die maßlos stürmische Bewegung der Personen, die unruhig flatternden Gewänder, den überreichen Goldauftrag und den verhängnisvollen, fast grauenerregenden Ausdruck einzelner Köpfe. Allerdings mochte der Gegenstand selbst, der inhaltlich auf eine durch Leon Battista Alberti in der



Abb. 72. Giovanni Tornabuoni im Kreis der sieben freien Künste. Paris. Louvre. (Zu Seite 74.)

Renaissancekunst populär gewordene Schilderung Lucians zurückgeht, eine leidenschaftlich bewegte Handlung verlangen, er mußte in der Tat schon an und für sich in einem Menschenherzen Grauen und Mitleid wecken, und doch wird niemand bestreiten dürfen, daß Botticelli in diesem mit einer gewissen Hast, aber mit vollkommener technischer Meisterschaft ausgeführten Gemälde die Sonnenhöhe seines Ruhms bereits überschritten hat.

Alles, was die Kunst vermochte, ist auf die goldene, marmorglänzende Dekoration einer Gerichtshalle verwandt, deren prächtige Pfeilerreihen einen weiten Blick auf die leuchtende Fläche des spiegelglatten Meeres gestatten. Wie in die Wände des ehrwürdigen Florentiner Nationalheiligtums von Orsanmichele, so sind hier lebensgroße Marmorbilder in die Nischen der Pfeiler eingelassen und alle frei gebliebenen Flächen des durch die schönen Verhältnisse ausgezeichneten Renaissancebaues an Sockel, Kapitäl und Wölbung mit reich vergoldeter Bildhauerarbeit geschmückt. Es ist ein Raum, den die Phantasie sofort mit edlen, daseinsfrohen Menschen bevölkert, welche die Tugenden all der marmornen Helden und Heiligen in sich selber wiederfinden; es scheint eine Stätte, wo nur die Weisheit sich hören lassen darf und die Gerechtigkeit geübt wird, eiñ Zufluchtsort, den Dichter und Denker aufsuchen, um in kühlen Wandelgängen am Meeresstrande auf und ab zu gehen und sich für neue Geistestaten zu rüsten.

Statt dessen sind wir Zeugen eines grauenhaften Ereignisses. In schneidendem Kontrast zu der marmornen Herrlichkeit umher, in bitterer Ironie auf die ernsten Standbilder von Gerechtigkeit und Tugend an den Wänden, schleppt ein lärmender Haufe einen unschuldig Verleumdeten vor das Tribunal des ungerechten Richters, der sich mit Krone und Scepter, mit langem, grünem Mantel bekleidet, auf reichverziertem Throne niedergelassen hat. Zwei seltsame Frauengestalten, „Unwissenheit“ und „Argwohn“, entsetzenerregend in der unwiderstehlichen Leidenschaft ihrer Gebärden, in



Abb. 73. Giovanna degli Albizzi empfängt die Gaben der vier Kardinaltugenden. Paris. Louvre.
(Zu Seite 74.)



Abb. 74. Detail aus den Fresken der Villa Lemmi.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.
(Zu Seite 77.)

der Hast, mit welcher sie dem Sitzenden flüsternde Worte in die langen Eselsohren zuraunen, stehen rechts und links vom Thron. Man sieht, wie der schwankende König den leisen Beschwörungen der beiden sich hingibt und sich vorbeugt, die lauten Reden des „Neides“ zu vernehmen, die dieser mit fast befehlender Gebärde vorträgt. Es ist ein unheimlicher Mann mit struppigem Bart und Haar, bleich und mißgestaltet, mit zerrissenen Gewändern, der die Linke beteuernd gegen den Richter emporhebt und mit der Rechten die „Verleumdung“ herbeiführt, die eine brennende Fackel als trügerisches Symbol ihrer Wahrheitsliebe vor sich herträgt. Eilig stürzt sie herbei, mit der Linken erbarmungslos das Opfer ihrer Ränke an den Haaren herbeizerrend, einen nackten Jüngling, der, seine Unschuld beteuernd, die gefalteten Hände zum Himmel emporgehoben hat. Anmutig scheint sie und verschlagen, sie ist in köstliche Gewänder gehüllt und stürmisch in jeder Bewegung, wie auch ihre beiden Begleiterinnen „List“ und „Täuschung“, welche eifrig beschäftigt sind, ihr den Strauß duftender Rosen in die fliegenden goldenen Haare zu flechten.

Langsamen Schrittes naht hinter den eilig Vorwärtsstürmemden die quälende „Reue“ (Abb. 76). Die hagere häßliche Alte ist vom Kopf bis zu den Füßen in zerrissene Trauergewänder gekleidet; sie hat die zitternden Hände in abwartender Haltung über den Schoß zusammengelegt und das grämliche Gesicht nach der nackten Wahrheit umgewandt, einer schlanken, herrlichen, der Venus Anadyomene frei nachgebildeten Frauen-



Abb. 75. Die Verleumdung des Apelles. Florenz. Uffizien. Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz. (Zu Seite 77.)

gestalt, welche, den Blick nach oben gerichtet, die Rechte beschwörend gen Himmel erhoben hat.

Das volle Licht des Tages flutet von allen Seiten in die luftigen Räume, bricht sich im goldenen Marmorschmuck der Wände und beleuchtet grell die merkwürdige Szene, welche nur noch inhaltlich unter die dem Altertum entlehnten Schilderungen gehört, in Form und Ausdruck aber viel späteren Werken Botticellis aufs engste verwandt ist.

Etwa gleichzeitig mit der Verleumdung des Apelles mag das merkwürdige Bildchen



Abb. 76. Reue und Wahrheit.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz. (Zu Seite 79.)

beim Fürsten Pallavicini entstanden sein, das erst kürzlich in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, und die modernen Geister fast noch mehr erregt als Botticellis Madonnen- und Venusbilder, obwohl es sich keineswegs sonderlich guter Erhaltung erfreut (Abb. 77). Vor dem geschlossenen Tor eines monumentalen Florentiner Frührenaissancepalastes sitzt auf einer Steinbank, nur mit einem zerrissenen Hemde bekleidet, ein unseliges Weib, das Haupt, über welches die dunklen strähnenartigen Haare herabfallen, schluchzend in ihren Händen verborgen. Um sie her am Boden liegen ihre Kleider zerstreut, aber sie hat nicht mehr die Kraft und den Willen, die zitternde Blöße ihres Leibes zu decken. Schon spielt das kalte graue Licht des Morgens um die Quadermauern des Palastes, aber noch naht sich kein menschliches Wesen, die Jammernde zu trösten. Welche Ge-

heimnisse mag diese Brust verschließen? Was würden die Lippen, was würden die Augen erzählen, könnten wir das Haupt emporrichten, das jetzt in hoffnungslosem Schmerz herabgesunken ist?

Alle Zeitgenossen rühmen den Schüler Fra Filippos im Leben als einen liebens-



Abb. 77. Die Ausgestoßene. Rom. In der Sammlung des Fürsten Pallavicini.
Mit gütiger Erlaubnis des Herrn Domenico Anderson in Rom reproduziert. (Zu Seite 81.)

würdigen Mann voller Humor und Heiterkeit. In seiner Kunst ist Botticelli der Apostel des Schmerzes gewesen. Die klagend gedämpfte Wehmut seiner Madonnen steigert sich in dieser Ausgestoßenen zu einem so elementaren Ausbruch untröstlichen Jammers, daß wir in der Poesie und auch hier nur bei Shakespeare allein den entsprechenden Ausdruck

zu finden vermögen für das was die bildende Kunst so wunderbar gestaltet hat. Den Beginn des 29. Sonettes mag man getrost unter Botticellis Gemälde setzen:

When, in disgrace with fortune and men's eyes,
I all alone beweep my outcast state.

Vom Schicksal preisgegeben, bei den Menschen in Ungnade, ausgestoßen, unter Tränen allein, — braucht es noch weiterer Worte, um die Stimmung dieses Bildes zu bezeichnen, dessen Deutung wohl ein jeder am besten in sich selber findet?

Die eigentlich charakteristischen Äußerungen des inneren Lebens Botticellis in den goldenen Tagen des Lorenzo Magnifico bleiben aber doch die Venusdarstellungen, Primavera vor allem, und die Geburt der Aphrodite. In diesen Schöpfungen spiegelt sich mit wunderbarer Treue der Glaube an die Antike wieder, der damals alle Welt beglückte.

Aber ach, keines Sterblichen Fuß wird auf irdischer Wallfahrt jenes Land erreichen, wo Sinnenglück und Seelenfrieden eins. Ein fröstelndes Erwachen schreckte auch Botticelli auf aus seinen Träumereien, als die Donnerstimme Savonarolas sein Ohr erreichte; erschrocken suchte er nach einem Halt für Leben und Sterben, die Götter Griechenlands sanken wie Phantasmen in die Tiefe, und immer klarer, immer leuchtender hob sich aus dem dämmernden Meer der Kindheitserinnerungen das reine Symbol der christlichen Kunst, Maria, die Gottesmutter, empor.

IV.

Die Predigten Savonarolas und der persönliche Einfluß des großen Dominikanermönchs haben nicht nur das Madonnenideal der späteren Jahre Botticellis neu und eigenartig gestaltet. Wie der Künstler schon in der Wahl der ausschließlich biblischen Gegenstände durch Fra Girolamo bestimmt wurde, so spricht des Bußpredigers herber Geist auch sonst aus den übrigens wenig zahlreichen Tafelbildern der letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens. Allen diesen Gemälden ist eine gesteigerte Empfindung eigen; vielen eine unerhörte Leidenschaftlichkeit in Ausdruck und Bewegung. Daneben häufen sich die Figuren, die Farbentöne werden kalt und düster und die Durchführung der Einzelheiten geschieht nicht mehr mit derselben Sorgfalt wie früher. Drei kleine Längstafeln mit Szenen aus dem Leben des heiligen Zenobius, die heute in London (Dr. Ludwig Mond, Abb. 78 und 79) und Dresden zerstreut sind (Abb. 80), offenbaren alle diese Merkmale einer späten Entstehungszeit. Die mattfarbige Verkündigung in den Uffizien (Abb. 81) wurde sogar Botticelli schon abgesprochen, ist aber so reich an zarten Zügen, so glänzend gezeichnet und komponiert, daß Schülerhänden höchstens hier und dort die Ausführung in Farben überlassen wurde. Wie demütig empfängt Maria, die sich eben vom Betpult erhebt, die Botschaft des knieenden Engels, wie wirkungsvoll sind die Gebärden des ehrerbietigen Übermittelns, des zögernden Empfangens in der erhobenen Rechten des Engels und der gesenkten Linken der Jungfrau zum Ausdruck gebracht!

Hatte Savonarola in der Schilderung des Verhältnisses der Maria zu ihrem Kinde deren Mutterglück als ein durch die prophetische Ahnung kommenden Wehs getrübtes darzustellen versucht, hatte er betont, wie sich in ihrer äußeren Erscheinung mehr die zitternde Erwartung eines ungeheuren Schicksals kundgab, als die reine Freude an ihrem erstgeborenen Sohn, so wußte er anderseits doch ihren Schmerz um den Gekreuzigten auf ein edles Maß zurückzuführen. In den Karfreitagspredigten der Jahre 1494 und 1495 stellte sich der gottgesandte Mann, dessen glühende Beredsamkeit den Höhepunkt erreicht hatte, mit seinen atemlos lauschenden Zuhörern, welche der mächtige Dom von S. Maria del Fiore nicht mehr zu fassen vermochte, unter das Kreuz, an das Grab des Herrn. Mit ergreifenden Worten schildert er den letzten Akt des großen Heilsdramas, beim Abschied Christi von seiner Mutter beginnend, bis zur Kreuzerhöhung, und seine



Abb. 78. Szenen aus dem Leben des heil. Zenobius.
London. Dr. Ludwig Mond. (Zu Seite 83.)

Phantasie wird nicht müde, die Qualen dieser letzten Stunde zu erschöpfen. „Aber denket nicht,“ so sprach er, „daß Maria schreiend durch die Straßen ging und sich das Haar raufte und sich unsinnig gebärdete; sie folgte ihrem Sohn in Sanftmut und mit großer Demut. Sie vergoß wohl auch einige Tränen. Aber äußerlich schien sie nicht traurig allein, sondern traurig und fröhlich zugleich, so daß die Menschen sich wunderten, daß sie nicht wie andere Frauen sich gebärdete. Und so stand sie auch unter dem Kreuz, traurig und fröhlich zugleich und ganz versunken in das Geheimnis der großen Güte Gottes.“

Aus diesen und ähnlichen Äußerungen Savonarolas hat man mit Recht die gehaltene Stimmung, den maßvoll schönen Ausdruck des Schmerzes der Pietà Michelangelos in St. Peter abgeleitet, aber auch Botticelli, dessen leicht erregter Sinn sich noch viel mächtiger von der großen Persönlichkeit des Dominikaners angezogen fühlte, konnte sich solchen eindringlichen Mahnungen nicht entziehen. In den beiden, um 1500 entstandenen Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, den einzigen dieser Art, die er je geschaffen, suchte er die innere Erregung der um den Leichnam des Erlösers beschäftigten Frauen und Männer nicht in maßlosen Ausbrüchen egoistischen Jammers zu schildern, sondern in rühren-



Abb. 79. Szenen aus dem Leben des heil. Zenobius.
London. Dr. Ludwig Mond. (Zu Seite 83.)

den Beweisen zarter Fürsorge und grenzenloser Liebe für den Toten.

In der Beweinung Christi im Poldi-Pezzoli-Museum (Abb. 82) zu Mailand, die ebenso wie das viel bedeutendere Münchener Gemälde als gute Werkstattarbeit Botticellis gelten muß, ist Maria bewußtlos in die Arme des von tiefstem Schmerz bewegten Lieblingsjüngers Christi gesunken. Maria Magdalena hält in stiller Fassung die Füße, die sie einst gesalbt, umfaßt, eine andere der heiligen Frauen ist beschäftigt, liebevoll das blutige Haar des Gemarterten zu trocknen, und nur eine dritte, unfähig ihren Jammer zu beherrschen, hat das Angesicht schluchzend in ihrem Mantel verborgen. So haben sie alle, im Abgrund ihres Jammers versunken, sich und die Welt vergessen, und nur Joseph von Arimathia, welcher hoch über den Frauen in der geöffneten Grabestür erscheint, hält mit lautem Stöhnen Dornenkranz und Nägel in die Höhe.

Die Beweinung Christi in München (Abb. 83) ist äußerlich und innerlich dem Mailänder Bilde aufs engste verwandt, aber die kunstvoll aufgebaute horizontale Komposition läßt noch Raum für die Heiligen Petrus, Paulus und Hieronymus, die, ein wenig abseits stehend, in ernster Andacht ihren Heiland betrauern. Der Vorgang ist hier noch dramatischer geschildert als vorhin, der Schmerz äußert sich heftiger, die Farben sind düsterer, und durch eine außerordentliche Kunst der Perspektive fühlt sich der Beschauer noch mehr als Teilnehmer der im schaurigen Dunkel des Grabes vor sich gehenden Handlung, als im Mailänder Gemälde. Im toten Christus bewundern wir den herben Realismus, in seiner halbohnmächtigen Mutter den Ausdruck edler Resignation, in den Männern und Frauen rings umher das schöne Maß von Schmerz und Liebe, die sich bald heftiger, bald minder äußern und alle Beteiligten in gleicher Weise erfüllen.



Abb. 80. Szenen aus dem Leben des heiligen Zenobius. Dresdener Galerie.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 88.)

Die Tafelbilder Botticellis lassen sich nur bis zum Jahre 1500 verfolgen, bis zu jener von ihm selbst mit Jahreszahl und Namen bezeichneten Anbetung der Könige in London, in welcher er seiner Begeisterung für Savonarola einen so seltsamen Ausdruck verlieh. Selbst wenn man die im siebzehnten Jahrhundert grell übermalte Anbetung in den Uffizien mit den merkwürdigen Bildnissen des Savonarola und des Lorenzo de' Medici, links neben Joseph, später entstanden lassen sein will, so genügt dies Gemälde nicht, um



Abb. 81. Verkündigung. Uffizien. Florenz.
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz. (Zu Seite 83.)

die lange Frist der letzten zehn Jahre im Leben eines rastlos schaffenden Geistes auch nur annähernd auszufüllen. Überdies stand Botticelli noch im rüstigen Alter von 66 Jahren, als er am 17. Mai des Jahres 1510 in der Heimat starb; er war also 56 Jahre alt, als er sein letztes, uns mit Bestimmtheit bekanntes Tafelbild, — eben jene Anbetung der Könige, — vollendete, ein Werk, so meisterhaft in der Technik, so wahr im Ausdruck, so originell in der Erfindung, daß es Vasaris abenteuerliche Behauptung, der Künstler habe als Nachfolger Savonarolas überhaupt nichts mehr geleistet, aufs nachdrücklichste Lügen straft. Was mag nun den tätigen Meister, dessen unermüdlichen Fleiß die Zahl seiner Werke so unwiderleglich bezeugt, im letzten Dezennium eines sich in



Abb. 82. Grablegung Christi. Mailand. Museo Poldi-Pezzoli. (Zu Seite 85.)



Abb. 88. Beweinung Christi. München. (Zu Seite 85.)

Arbeit verzehrenden Lebens beschäftigt haben? Wären wir nicht berechtigt, von seiner geübten Hand noch köstliche Werke zu erwarten, abgeklärte Äußerungen eines gereiften Verstandes, eines ungeheuer beweglichen, immer sich erweiternden, immer sich vertiefenden inneren Lebens?

Der Biograph von Arezzo, dessen Nachrichten über Botticellis letzte Lebensjahre nur geringe Ansprüche auf Glaubwürdigkeit erheben können, flicht doch in das schwer zu entwirrende Gewebe von Wahrheit und Dichtung eine Notiz ein, die uns den Weg zeigt, auf welchem wir die äußere Tätigkeit und die innere Entwicklung des Künstlers bis an sein Ende verfolgen können. „Als ein Mann von tiefen Gedanken," heißt es hier unter anderem, „kommentierte er einen Teil von Dante, illustrierte das Inferno und ließ es drucken; und da er auf diese Dinge viel Zeit verwandte und nichts anderes mehr arbeitete, so folgten daraus für sein äußeres Leben Unordnungen ohne Ende."

Ein tiefes Interesse für Dantes Persönlichkeit, eine umfassende Kenntnis der göttlichen Komödie, deren Inhalt den Florentiner Künstlern von Giotto bis auf Michelangelo geläufig gewesen ist, kommt hier und dort schon in früheren Werken Botticellis zum Ausdruck. Nach Giottos berühmtem Bilde in den Uffizien hat er ein Porträt Dantes gemalt, das sich heute in einer englischen Privatsammlung befindet, für seine Schilderung der Gottesmutter hat er sich an dem herrlichen Marienhymnus im dreiunddreißigsten Gesang des Paradieses begeistert und seine erhabensten Madonnendarstellungen mit dem tiefsinnigen Motto geschmückt:

Vergine madre, figlia del tuo figlio.

Keins der Tafelbilder aber, die den Namen Botticelli tragen, offenbart so deutlich das Studium Dantes, wie seine vielbesprochene Himmelfahrt Mariä, die im Auftrag des Dichters Matteo Palmieri schon vor dem Jahre 1475 entstand. Allerdings gehört die malerische Ausführung des ganzen Bildes Schülerhänden an und wird mit Recht dem Botticelli abgesprochen, aber ebenso sicher liegt Vasaris Behauptung, der Meister habe das Gemälde eigenhändig ausgeführt, die Wahrheit zugrunde, daß Botticelli nach Angaben des gelehrten Bestellers Zeichnung und Komposition selbst entworfen hat (Abb. 84). Unten stehen auf einem Hügel, von dem man nach rechts und links einen unermeßlich weiten Blick in die bergumkränzte Ebene genießt, die zwölf Apostel in bewegter Haltung um das geöffnete Grab der Maria, aus welchem unzählige Lilien ihre weißen Blüten emporstrecken. Anbetend knieen Palmieri und seine Ehegattin auf beiden Seiten in gemessener Entfernung; über ihnen aber hat sich der Himmel aufgetan. In neun konzentrischen Reihen, genau in der Ordnung, wie Dante das Paradies beschreibt, erscheinen in dreimal drei Reihen die heiligen Heerscharen — la milizia santa —, Patriarchen, Propheten, Apostel; Evangelisten, Märtyrer und Konfessoren; Jungfrauen und die Scharen der Engel, die in immer enger werdenden Kreisen den Thron des höchsten Gottes umgeben, „wie die Blätterreihen den Kelch einer weißen Rose". Vor diesem Thron kniet die Jungfrau in kristallenem Himmel, wo zahllose Cherubim das Lob des Allmächtigen preisen und die Bevorzugten des himmlischen Geschlechts, Petrus und Johannes auf der einen, Adam und Eva auf der anderen Seite im Reigen der Engelschöre sichtbar werden, genau wie Dante sie gesehen.

Die Nachwelt hat indessen nicht nur Dantes Einflüsse in diesem merkwürdigen Bilde erkennen wollen. Matteo Palmieri selber hatte in einem, dem Dante nachgebildeten Gedicht, welches er „la città di Vita" nannte, das Paradies durchwandert und hier eine ketzerische Ansicht des Origenes über die bei der Empörung Luzifers unbeteiligt gebliebenen Engel vertreten, die man im Gemälde Botticellis wiederzufinden glaubte. Die Kapelle in San Pietro Maggiore wurde auf Befehl der geistlichen Obrigkeit geschlossen und ist erst nach langen Jahren der Öffentlichkeit zurückgegeben worden. Das Altarbild aber, welches durch die ihm zugefügten Unbilden arg gelitten hatte, wurde von dem letzten Sproß der Palmieri nach England verkauft und wird heute in der Londoner Nationalgalerie aufbewahrt.

Ein gütigeres Geschick als das, welches über der in einem Schiffbruch zugrunde



Abb. 84. Himmelfahrt Mariä. Werkstattarbeit. London. Nationalgalerie.
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York. (Zu Seite 90.)



Abb. 85. Dante. Inferno XXXI. (Zu Seite 96.)

gegangenen Dante-Illustration von Michelangelo waltete, hat Botticellis monumentales Werk, das fast die ganze göttliche Komödie in Bildern darstellt, bis auf den heutigen Tag fast unversehrt erhalten. Wie so vieles andere im Leben des Meisters, ist auch die Entstehungszeit dieser gewaltigen Arbeit, die im Auftrag des Lorenzo di Pier Francesco de' Medici unternommen wurde, nicht mehr mit Sicherheit nachzuweisen. Sie mag schon nach der Rückkehr Botticellis aus Rom, teilweise sogar früher begonnen sein, wurde aber wohl jedenfalls erst in den letzten Lebensjahren des Künstlers so weit, wie wir sie heute vor uns sehen, vollendet. Es wird die Beschäftigung mit Dante gewesen sein, welche den alt gewordenen Meister die Außenwelt vergessen ließ, und wenn wir auch von einem Dante-Kommentar Sandros heute nichts mehr wissen, so bezeugt Vasaris Äußerung doch jedenfalls das eindringliche Studium, welches er dem größten Dichtergenius Italiens gewidmet hat. Daß der Künstler über so ernster Gedankenarbeit, als deren herrliche Frucht wir heute die Illustration der Divina Commedia bewundern, und über wiederholten verunglückten Versuchen, seine, schon von den Zeitgenossen aufs höchste bewunderten Zeichnungen stechen zu lassen, äußerlich in Not und Elend geraten ist, scheint mehr als glaublich, wenn auch Vasaris Bericht, daß er am Ende seines Lebens fremder Unterstützung ganz anheimfiel, sicher übertrieben ist. Ist doch überhaupt das ganze Leben Botticellis in so engen Grenzen verlaufen, und so arm an glänzenden äußeren Erfolgen gewesen, daß es in der Schilderung des Biographen vollständig in der Aufzählung seiner Werke aufgeht. Und bezeugen diese am Ende nicht mehr als Worte die bedeutsame Stellung, welche der Schüler Fra Filippos und Verrocchios, der Freund und Zeitgenosse Lionardos, der Vorläufer Michelangelos in der Kultur des Quattrocento behauptet? Allen Geistesströmungen jener vielbewegten Zeit ist seine Kunst ein treuer Spiegel gewesen. Verarbeitet er in den Madonnenbildern seiner Jugend die volkstümlichen Traditionen des Mittelalters, so scheint er als Maler am Hof Sixtus' IV. ganz vom Geist tiefsinniger theologischer Weisheit durchdrungen; aber nach Florenz in den Dienst der glänzenden Medici zurückgekehrt, wird er ein begeisterter Herold der dem klassischen Altertum nacheifernden Ideale, um endlich alles das, was er bis dahin erlernt

und erstrebt, in der Nachfolge Savonarolas preiszugeben oder zur letzten Entwicklung zu treiben.

Wenn er nun, als schon der Feierabend hereinbrach, den Dante zur Hand nahm, um dort nach neuen Quellen zu graben, der dürstenden Seele den letzten Lebenstrunk zu reichen, mußte er nicht in den unsterblichen Gesängen von den Welten des Jenseits die tiefe selige Befriedigung, die große weltentrückte Ruhe finden, die er, jeder verheißungsvollen Einwirkung der Außenwelt sich hingebend, je länger, desto ängstlicher, desto hoffnungsloser gesucht hatte? Wohlan, freuen wir uns, daß die melodienreiche Symphonie dieses tief im Geist verborgenen Künstlerlebens in so mächtig tönenden Akkorden ausklingt!

Die Zahl der noch erhaltenen Zeichnungen und Blätter Botticellis, welche sich auf Dantes erhabene Dichtung beziehen, „daran Hand angelegt hat Erd' und Himmel", beträgt nicht weniger als sechsundneunzig und umfaßt das ganze Werk bis auf sieben fehlende Gesänge des Inferno II—VII und XIV. Seit dem Jahre 1881 bewahrt das Berliner Kupferstichkabinett achtundachtzig dieser Blätter — darunter fünfundachtzig mit Zeichnungen —, die sich bis dahin in der Hamilton-Sammlung befanden. Acht Zeichnungen zum Inferno, I, IX, X, XII, XIII, XV und XVI und eine Gesamtansicht der Hölle, befinden sich heute in der Vaticana, wo sie bis vor kurzem einem Handschriftenbande der Königin Christine von Schweden aufs Geradewohl eingefügt waren, jetzt aber in besonderer Mappe so gehütet werden, wie sie es verdienen. Jedes Blatt bringt auf der „Haarseite" den Text, auf der „Fleischseite" die Zeichnung eines Gesanges und ist so angelegt, daß der Leser in übersichtlicher Weise Text und Zeichnung desselben Gesanges auf zwei aufeinander folgenden Seiten nebeneinander fand, wenn er den Band aufschlug. Sämtliche Zeichnungen wurden mit dem Stift entworfen und mit der Feder nachgezogen, und man vermutet, weil eine Zeichnung in Berlin und drei im Vatikan — wohl schwerlich von Botticelli selbst — in Deckfarben ausgeführt wurden, daß ursprünglich nach Art älterer Dante-Illustrationen eine vollständige Ausführung in Farben geplant war.

Eine fortschreitende Entwicklung in der tieferen Durchdringung des Stoffes, in der

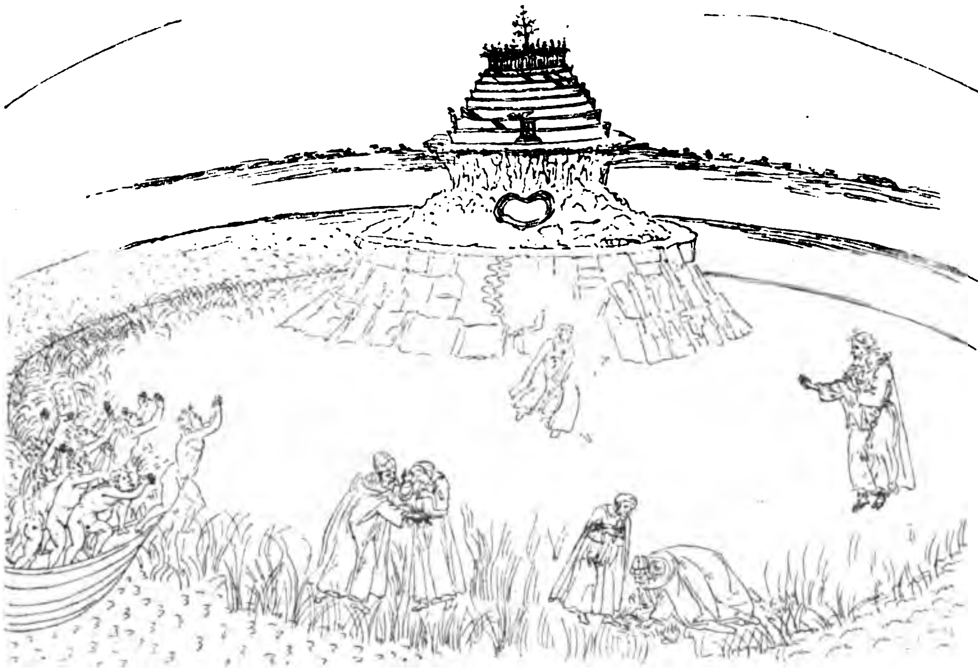


Abb. 86. Dante. Purgatorio I. (Zu Seite 96.)

Feinheit und Sicherheit der Zeichnung, in der Übersichtlichkeit der Komposition läßt sich klar vom Inferno zum Purgatorio in aufsteigender Linie verfolgen. Hier möchte man auch am ersten an einen zeitlichen Zusammenhang glauben, und wenn eine Arbeit, die so viel wirkliches Studium, so tief innerliche Sammlung verlangte, durch andere Bestellungen des vielbeschäftigten Künstlers oft unterbrochen wurde und sich durch lange Jahre hinziehen mußte, so bleibt die episch erzählende Weise doch immer dieselbe: auf einer Bildfläche werden eine Reihe von Vorgängen nebeneinander entwickelt, und der Faden spinnt sich bald schneller, bald ruhiger in leicht bewegtem Tempo bis zum Paradiese fort. Hier aber gibt sich deutlich eine Veränderung des Grundplans kund. Botticellis gereifte Einsicht fühlte jetzt die Unzulänglichkeit einer beschreibenden Darstellungsweise von Dingen, die nur eines Dichters erhabene Phantasie geschaut, und indem er sich begnügte, in den stets wechselnden Mienen und Gebärden der beiden, auf einmal um das Doppelte vergrößerten Gestalten von Beatrice und Dante, den Widerschein der unbegreiflichen Ge-



Abb. 87. Dante Purgatorio IX. (Zu Seite 97.)

heimnisse Gottes abzuspiegeln, die er nicht zu schildern wagte, stellte er demütig seine Kunst in den Dienst der Dichtung und machte das Verständnis seiner Zeichnungen von der genauen Kenntnis der Divina Commedia abhängig. Man kann vielleicht aus solchem Verfahren weitere Schlüsse ziehen und in der peinlichen Gewissenhaftigkeit, mit welcher in der Illustration von Inferno und Purgatorio Szene für Szene des Textes gleichsam kommentiert wurde, den Willen des Bestellers erkennen, der sich sicher nicht mehr geltend machte, als Botticelli im Paradiese jede Interpretation der einzelnen Gesänge aufgab. Hier blieben überdies eine Reihe von Blättern unvollendet, andere wurden nur leicht mit dem Stift skizziert; möchte man da nicht annehmen, daß das Werk niemals ganz an den genannten Besteller, einem kunstliebenden Sproß aus einer Seitenlinie der Medici, abgeliefert wurde, der schon im Jahre 1503 starb, und daß Botticelli die liebgewordene Arbeit auf eigene Hand nach eigener Auffassung fortgesetzt hat?

Dann wären die Zeichnungen zu Hölle und Fegefeuer vor 1503, zum Teil wahrscheinlich lange vorher beendet gewesen, und erst nach dem Tode des Lorenzo di Pier Francesco entstand das Paradies, das allerdings so, wie es heute vor uns liegt, einen

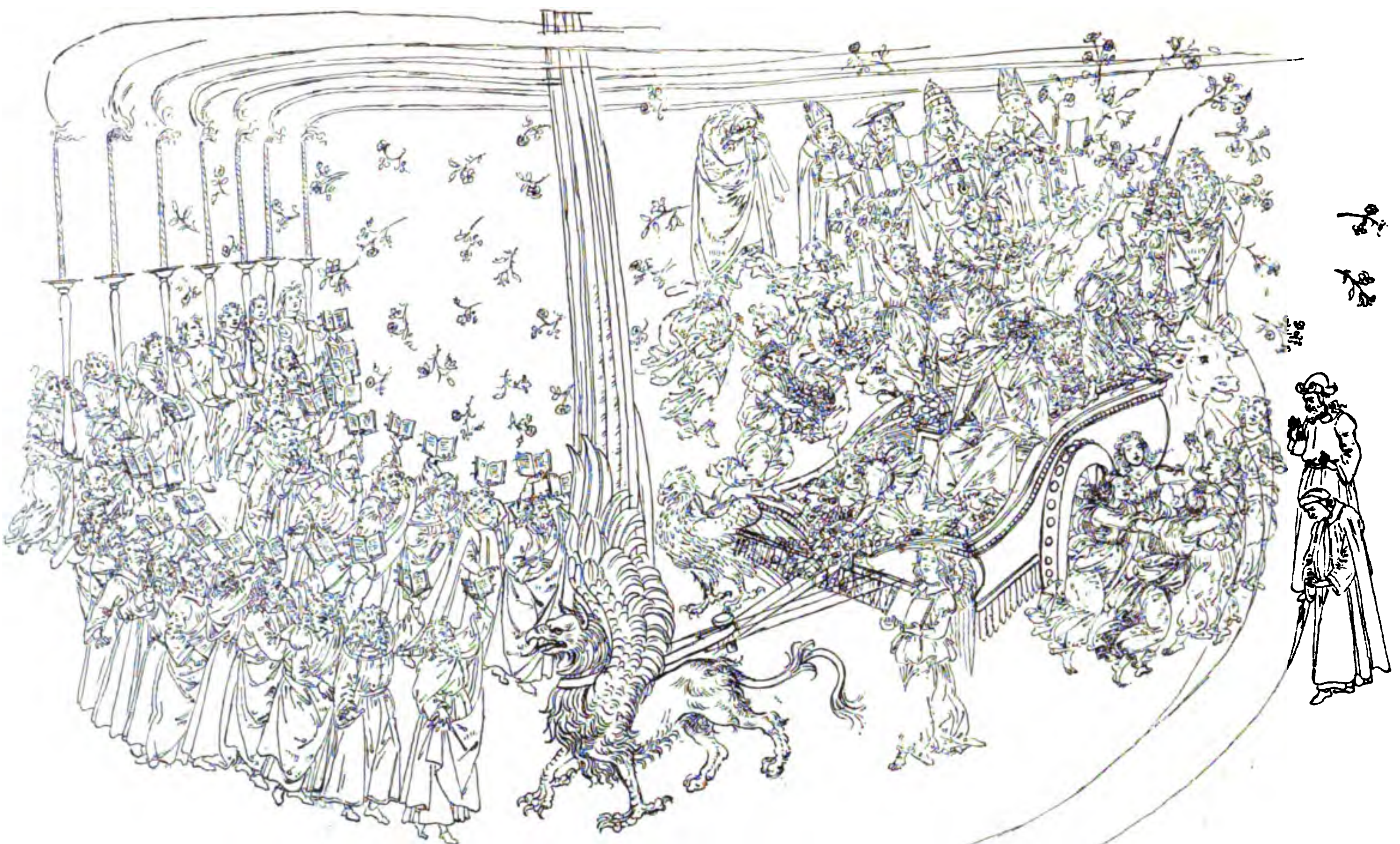


Abb. 88. Dante, Purgatorio XXX. (Zu Seite 97.)

Besteller, der im letzten Grunde doch vom Bilde eine Erklärung des Textes erwartete, wenig befriedigt haben würde.

Ein farbig ausgeführtes Übersichtsblatt des trichterförmigen in neun Kreisen sich verengernden Inferno beginnt die Schilderung, es folgt die köstliche Illustration des ersten Gesanges. Wir sehen Dante einsam und gedankenvoll im dunklen Wald einherschreiten und sehen, wie dem Verirrten, von Pardel, Löwen und Wölfin Bedrohten, der ehrwürdige Virgil zu Hilfe kommt.

Der langbärtige Alte in der eigentümlich-orientalischen Tracht, dem langen Talar, dem kurzen Schultermantel, dem hohen pelzbesetzten Hut, wird nun mit wahrer Meisterschaft als kundiger Führer, tröstender Freund, väterlicher Ermahner und Lehrer des oft verzagten, immer wißbegierigen Dante geschildert, den er erst im neunundzwanzigsten Gesang des Purgatoriums verläßt, nachdem er schon vorher demütig die Führerschaft dem römischen Dichter Statius abgetreten hatte, selber als Heide unfähig, die Glaubensgeheimnisse Gottes zu erklären und zu schauen. Mit staunenswerter Beherrschung des Stofflichen, einer Gestaltungskraft, die keine Grenzen kennt, einer Phantasie, die selbst der Dichter nicht übertreffen konnte, schildert Botticelli alle Schrecken der Hölle, die wilde Qual der Verdammten, die teuflische Freude unbarmherziger Dämonen. Welch eine Fülle von Gedanken, welch eine Leichtigkeit, zu erfinden, welch eine Kunst, zu komponieren offenbart z. B. die Zeichnung zum neunten Gesang des Inferno, wo die gefallenen Engel Virgil und Dante, welche Phlegias eben widerwillig über den Styx gesetzt hat, den Eingang in die Stadt der Feinde Gottes verweigern. Auf dem Turm erscheinen die wütenden, schlangenumgürteten Furien, den Eindringlingen das Medusenhaupt entgegenhaltend, vor deren Anblick der fürsorgende Virgil mit beiden Händen den erschrockenen Dante schützt. Unten treibt ein Engel, den wir im Hintergrund noch einmal mit stürmisch eiligen Schritten durch flüchtende Teufel und Verdammte dahinfahren sehen, die aufrührerischen Dämonen in den Turm zurück. Unter seinem Schutz gelangen die kühnen Höllenfahrer in die festummauerte Stadt, wo wir sie zwischen den glühenden Särgen einherschreiten sehen, in denen die Ungläubigen und Ketzer die furchtbare Strafe erleiden. In ähnlicher Weise werden fast auf jedem Blatt in gedrängter Kürze die Hauptbegebenheiten eines Gesanges geschildert, und überall bewundern wir die Kunst der Perspektive, die unermüdliche Phantasie, die anatomischen Kenntnisse, welche Botticelli in der Darstellung unzähliger Menschenleiber in jeder nur denkbaren Stellung entwickelt. Um aus dem vielen nur noch ein letztes hervorzuheben: welch eine Sicherheit und Schönheit der Zeichnumg offenbart sich in den sechs mächtigen Giganten, die an der Mündung des Brunnens vor dem letzten Kreise Wache halten, unter denen der Gefesselte links mit dem Schnurrbart und der Kette um den Hals vielleicht eine Reminiszenz an den sterbenden Fechter im Kapitolinischen Museum sein dürfte (Abb. 85).

Antäus, allein ungefesselt, hat Virgil und Dante mit der Rechten erfaßt und in kühner Verkürzung sich bückend, läßt er die beiden in den Grund der Hölle hinab, wo die Verräter in vier Abteilungen im Eise erstarren und Satan selber in qualvollem Hunger die Verdammten verschlingt. Wie weit Botticelli in seinen Dante-Zeichnungen selbst die größten Meister seiner Zeit überragte, lehrt ein Vergleich mit den im Jahre 1502 vollendeten grau in grau ausgeführten Sockelfresken der S. Brizio-Kapelle im Dom von Orvieto, wo Luca Signorelli in elf kleinen Rundbildern die ersten elf Gesänge des Purgatorio illustriert hat. Signorelli muß sich schon des beschränkten Raumes wegen begnügen, aus den wechselnden Bildern eines jeden Gesanges ein einziges auszuwählen, das, aus dem Zusammenhang herausgerissen, nicht immer leicht gedeutet werden kann. Er schildert z. B. als Illustration zum ersten Gesang den knieenden Dante vor Cato in felsiger Landschaft, während Botticelli, begierig, durch sein eigenes Wissen dem Leser das Verständnis Dantes zu erleichtern, mit leichter Hand einen vollständigen Orientierungsplan des Läuterungsberges entwirft, der sich nach des Dichters Auffassung auf der der Erdoberfläche entgegengesetzten Seite, Jerusalem gerade gegenüber, aus der blauen Meeresflut erhebt (Abb. 86). Sämtliche dreiunddreißig Illustrationen zum Purgatorium sind erhalten, bis auf den achten Gesang, der nur mit dem Stift angedeutet ist, fast alle vollständig

mit der Feder ausgeführt; und so begleiten wir die Dichter Schritt für Schritt auf dem beschwerlichen Aufstieg des steilen Berges, wo die gewaltsam Getöteten und die säumigen Sünder des Einlasses in die Pforte des Läuterungsortes harren. Drei Blätter sind vielleicht die herrlichsten unter den Schilderungen aus dem ersten Teil des Purgatoriums: die Illustrationen zum neunten Gesang (Abb. 87), wo ein Adler den träumenden Dante bis zum Mauerkreis des Purgatoriums emporträgt und ein Engel mit flammendem Schwert dem Knieenden die sieben P. auf die Stirn schreibt; zum zwölften Abschnitt, dem Kreise der Hochmütigen, wo ein Engel sich zum Führer erbietet und den Dichter mit derselben Innigkeit umarmt, wie die Engel die Dominikanermönche auf der Anbetung vom Jahre 1500; zum siebenundzwanzigsten Gesange endlich, wo Virgil den zögernden Dante überredet, auf Geheiß des Engels die Flammen zu durchschreiten, in denen die Wollüstigen büßen und den ganz geheiligten Dichter mit dem Lorbeer krönt, ehe er ihn seiner Führung entläßt. Diese Darstellungen werden nur noch durch den



Abb. 89. Dante. Paradiso I. (Zu Seite 98.)

poetischen Zauber der letzten Gesänge übertroffen, wo durch den Künstler das Dichterwort zur Tat geworden, wo Botticelli mit peinlicher Treue an den Text der Dichtung sich anlehnend, doch Visionen seines eigenen Geistes verkörpert zu haben scheint.

Zum ersten- und letztenmal in der ganzen Hölle und Fegefeuer illustrierenden Bilderreihe, ist im dreißigsten Gesang des Purgatorio, wo das Wiedersehen von Beatrice und Dante geschildert wird, auf der ganzen Pergamentfläche nur ein einziger Vorgang dargestellt, und dieses Blatt ist das figurenreichste der ganzen Folge (Abb. 88). Auf dem von einem Greifen gezogenen Triumphwagen der Kirche, an dessen vier Ecken die vier Evangelistensymbole sichtbar werden, thront Beatrice, in weiße Schleier gehüllt, das Haupt mit einem Ölzweig bekränzt, von zahllosen Engeln umringt, welche Rosen durch die Lüfte streuen. Sieben Himmelsboten sind mit den sieben Leuchtern der Offenbarung vorausgeeilt, ihnen folgen vierundzwanzig Älteste mit erhobenen Büchern, alle rückwärts gewandt nach dem Wagen der Kirche, an dessen Rädern die drei geistlichen und die vier weltlichen Tugenden einhertanzen, dem die beiden Apostelfürsten, die vier Kirchenväter und als letzter „zwar schlafend, doch mit sinnigem Antlitz“ der Evangelist Johannes

folgen. Dante steht allein mit Statius am anderen Ufer des Letheflusses; der heißersehnte Anblick Beatrices hat in ihm die Glut der alten Liebe aufs neue angefacht, aber von Reueschmerzen ganz durchdrungen, senkt er beschämt das Haupt, als ihm die Freundin mit herben Worten die Schuld vergangener Tage ins Gedächtnis zurückruft. Erst nachdem er, wie auf dem nächsten Blatt mit höchster Anmut geschildert wird, von Beatrice selbst in das reinigende Wasser des Flusses getaucht ist, nachdem ihn die vier Kardinaltugenden in ihre Mitte genommen, entschwindet dem Dichter die schmerzliche Erinnerung seiner



Abb. 90. Dante. Paradiso VII. (Zu Seite 100.)

Sünden, und durch ein zweites Bad geheiligt und gestärkt, ist er nun endlich „rein und bereit zum Aufflug nach den Sternen“.

Gleich in der Illustration zum ersten Gesang des Paradieses verzichtet Botticelli darauf, dem Leser der göttlichen Komödie durch Bilder das Verständnis des Textes zu erleichtern; er schickt nicht mehr wie bei den Zeichnungen zu Hölle und Fegefeuer einen Übersichtsplan voraus, wie ihn doch Beatrice selber gleich in den beiden ersten Gesängen ausführlich entwickelt, sondern ganz der eigenen Eingebung folgend, begnügt er sich, Dante und seine Führerin darzustellen, wie sie, von seliger Sehnsucht getragen, über den letzten Kreis des Purgatorio zum Himmel emporschweben (Abb. 89). Auch hier fesselt uns mit geheimnisvollem Zauber die edle Einfalt der tief beseelten Schilderung. Die



Abb. 91. Dante. Paradiso XXVIII. (Zu Seite 100.)

7*